internationale situationniste

bulletin central édité par les sections de l'internationale situationniste

Numéro 3. — Décembre 1959.
Directeur : G.-E. Debord.
Rédaction : 32, rue de la Montagne-Geneviève, Paris 5e.

Comité de Rédaction :

Constant, Asger Jorn, Helmut Sturm, Maurice Wyckaert.

NOTES EDITORIALES

● LE SENS DU DEPERISSEMENT DE L'ART.

La civilisation bourgeoise, maintenant étendue à l'ensemble de la planète, et dont le dépassement n'a encore été accompli nulle part, est hantée par une ombre : la mise en question de sa culture, qui apparaît dans la dissolution moderne de tous ses moyens artistiques. Cette dissolution s'étant manifestée d'abord au point de départ des forces productives de la société moderne, c'est-à-dire en Europe et plus tard en Amérique, elle se trouve être depuis longtemps la vérité première du modernisme occidental. La libération des formes artistiques a partout signifié leur réduction à rien. On peut appliquer à l'ensemble de l'expression moderne ce que W. Weidlé écrivait en 1947, dans le numéro 2 des *Cahiers de la Pléiade* à propos de *Finnegan's Wake* : « Cette *Somme* démesurée des plus alléchantes contorsions verbales, cet *Art poétique* en dix mille leçons n'est pas une création de l'art : c'est l'autopsie de son cadavre ».

Les critiques réactionnaires ne manquent pas de signaler, pour soutenir leur stupide rêve d'un retour aux belles manières du passé, que derrière la floraison inflationniste de nouveautés qui peuvent servir une seule fois, la route de cette libération ne mène qu'au vide. C'est Emile Henriot notant (*Le Monde*, 11-2-59) : « Le tour, maintes fois signalé déjà, qu'a pris une certaine littérature d'aujourd'hui, dans la direction « langage de formes » à l'usage de littérateurs spécialisés dans l'exercice d'une « littérature pour littérateurs », à elle-même son propre objet, comme il y a une recherche de peintures pour peintres chercheurs et une musique pour musiciens ». Ou Mauriac (*L'Express*, 5-3-59) : « Il n'est pas jusqu'aux philosophes dont la leçon est que l'aboutissement du poème doit être le silence, qui n'écrivent des articles pour nous en persuader, et qui ne publient des romans pour nous prouver qu'il ne faut pas raconter d'histoire ».

En face de ces moqueries, les critiques qui se sont choisis modernistes louent les beautés de la dissolution, en souhaitant qu'elle ne se poursuive pas trop vite. Ils sont embarrassés, comme Geneviève Bonnefoi rendant compte, sous le titre « Mort ou transfiguration ? » de la malheureuse Biennale de Paris (*Lettres Nouvelles*, numéro 25). Elle conclut mélancoliquement : « L'avenir seul dira si cette « néantisation » du langage pictural, assez semblable à celle tentée sur le plan littéraire par Beckett, Ionesco et les meilleurs jeunes romanciers actuels, prélude à un renouveau de la peinture ou à sa disparition en tant qu'art majeur de notre époque. La place me manque ici pour parler de la sculpture qui semble en totale désintégration. » Ou bien, abdiquant tout sens du comique, ils prennent hautement le parti du quasi-néant en des formules dignes de passer à l'histoire pour résumer l'indigence d'une époque, comme Françoise Choay qui intitule *élogieusement* un article sur Tapiès : « Tapiès, mystique du presque rien » (*France-Observateur*, 30-4-59).

L'embarras des critiques modernistes est complété par l'embarras

des artistes modernes à qui la décomposition accélérée dans tous les secteurs impose sans cesse l'examen et l'explication de leurs hypothèses de travail. Ils s'y emploient dans la même confusion, et souvent dans une imbécillité comparable. Partout on distingue la trace, chez les créateurs modernes, d'une conscience traumatisée par le naufrage de l'expression comme sphère autonome, comme but absolu ; et par la lente apparition d'autres dimensions de l'activité.

L'œuvre fondamentale d'une avant-garde actuelle doit être un essai de critique générale de ce moment ; et un premier essai de réponse aux nouvelles exigences.

Si l'artiste est passé, par un lent processus, de l'état d'amuseur — meublant joliment quelques loisirs — à l'état de l'ambition prophétique, qui pose des questions, prétend donner le sens de la vie, c'est parce que, de plus en plus, la question de l'emploi de la vie est effectivement posée dans la marge de liberté déjà atteinte, et grandissante, de notre appropriation de la nature.

Ainsi la prétention de l'artiste dans la société bourgeoise va de pair avec la réduction pratique de son domaine d'action réel vers le zéro et le refus. Tout l'art moderne est la revendication révolutionnaire d'autres métiers, qui sont au-delà de l'abandon des actuelles spécialisations de l'expression unilatérale en conserve.

On sait les retards et les déformations du projet révolutionnaire à notre époque. La régression qui s'y est manifestée n'a nulle part été si évidente que dans l'art. Elle y fut d'autant plus facile que les classiques du marxisme n'avaient pas développé là une critique réelle. Dans une célèbre lettre à Mehring, Engels notait à la fin de sa vie : « Nous avons surtout mis l'accent, et nous étions obligés de le faire, sur la manière dont les notions politiques, juridiques, et les autres notions idéologiques, enfin les actions qui naissent de ces notions, dérivent des faits économiques fondamentaux. Mais ce faisant, nous négligions le côté formel — le mode d'apparition de ces notions — en faveur du contenu. » A l'époque où s'est constituée la pensée marxiste, le mouvement formel de dissolution de l'art n'était d'ailleurs pas encore apparent. De même, on peut dire que c'est seulement en présence du fascisme que le mouvement ouvrier a rencontré pratiquement le problème du « mode d'apparition » formel d'une notion politique. Il s'est trouvé peu armé pour le dominer.

Les représentants d'une pensée révolutionnaire indépendante manifestent eux-mêmes une certaine carence à tenir un rôle dans la recherche culturelle d'aujourd'hui. Si nous envisageons les démarches, à bien des égards différentes, de philosophes comme Henri Lefebvre — ces dernières années — et Lucien Goldmann, nous leur trouvons ce trait commun d'avoir assemblé beaucoup d'apports positifs, comme d'importants rappels à la vérité progressiste dans un moment où l'idéologie de la gauche se perd dans un confusionnisme dont on voit bien les intérêts ; et en même temps d'être absents ou insuffisants dans deux ordres de question : l'organisation d'une force politique, la découverte de moyens d'action culturels. Ces questions sont justement deux éléments essentiels et inséparables de l'action transitoire qu'il faudrait mener dès à présent vers cette praxis enrichie qu'ils nous présentent généralement comme une image extérieure, entièrement séparée de nous, au lieu d'y être liée, par le lent mouvement de l'avenir.

Dans un article inédit de 1947 (« Le matérialisme dialectique est-il une philosophie ? »), recueilli dans son livre *Recherches dialectiques*, Goldmann analyse très bien le résultat, dans l'avenir, du mouvement culturel qu'il a sous les yeux, en écrivant : « ... Comme le droit, l'économie ou la religion, l'art

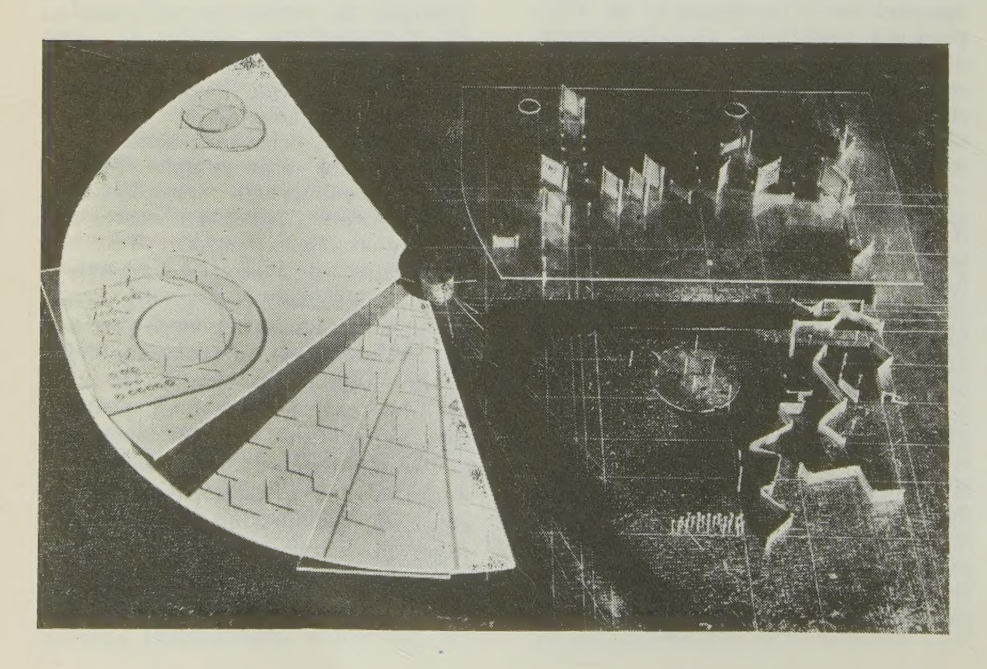
en tant que phénomène autonome séparé des autres domaines de la vie sociale, sera amené à disparaître dans une société sans classes. Il n'y aura probablement plus d'art séparé de la vie parce que la vie aura elle-même un style, une forme dans laquelle elle trouvera son expression adéquate. » Mais Goldmann qui trace cette perspective à très longue échéance en fonction des prévisions d'ensemble du matérialisme dialectique, n'en reconnaît pas la vérification dans l'expression de son temps. Il juge l'écriture ou l'art de son temps en fonction de l'alternative classique - romantique, et il ne voit dans le romantisme que l'expression de la réification. Or, il est vrai que la destruction du langage, depuis un siècle de poésie, s'est faite en suivant la tendance romantique, réifiée, petite-bourgeoise, de la profondeur ; et, comme l'avait montré Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes*, en postulant que la pensée inexprimable valait mieux que le mot. Mais l'aspect progressif de cette destruction, dans la poésie, l'écriture romanesque ou tous les arts plastiques, c'est d'être en même temps le témoignage de toute une époque sur l'insuffisance de l'expression artistique, pseudo-communication. C'est d'avoir été la destruction pratique des instruments de cette pseudo-communication, posant la question de l'invention d'instruments supérieurs.

Henri Lefebvre (*La Somme et le Reste*) en vient à se demander « si la crise de la philosophie ne signifie pas son dépérissement et sa fin, en tant que philosophie », en oubliant que ceci fut à la base de la pensée révolutionnaire depuis la onzième *Thèse sur Feuerbach*. Il a présenté une critique plus radicale, dans le numéro 15 d'*Arguments*, envisageant l'histoire humaine comme la traversée et l'abandon successifs de diverses sphères : le cosmique, le maternel, le divin, et aussi bien la philosophie, l'économie, la politique et enfin « l'art, qui définit l'homme par des éclairs éblouissants et l'humain par des instants exceptionnels, donc encore extérieurs, aliénants dans l'effort vers la délivrance. » Mais nous rejoignons là cette science-fiction de la pensée révolutionnaire qui se prêche dans *Arguments*, aussi audacieuse pour engager des millénaires d'histoire qu'incapable de proposer une seule nouveauté d'ici la fin du siècle ; et naturellement acoquinée dans le présent avec les pires exhumations du néo-réformisme. Lefebvre voit bien que chaque domaine s'effondre en s'explicitant, lorsqu'il est allé au bout de ses virtualités et de son impérialisme, « lorsqu'il s'est proclamé totalité à l'échelle humaine (donc finie). Au cours de ce déploiement, et seulement après cette illusoire et outrancière proclamation, la négativité que ce monde portait déjà et depuis longtemps en soi s'affirme, le dément, le ronge, le démantèle, l'abat. Seule, une totalité accomplie peut révéler qu'elle n'est pas la totalité. » Ce schéma, qui s'applique plutôt à la philosophie après Hegel, définit parfaitement la crise de l'art moderne, comme il est très facile de le vérifier en en étudiant une tendance extrême : par exemple, la poésie, de Mallarmé au surréalisme. Ces conditions, déjà dominantes à partir de Baudelaire, constituent ce que Paulhan appelle la Terreur, considérée par lui comme une crise accidentelle du langage, sans tenir compte du fait qu'elles concernent parallèlement tous les autres moyens d'expression artistiques. Mais l'ampleur des vues de Lefebvre ne lui sert à rien quand il écrit des poèmes qui sont, quant à leur date, sur le modèle historique de 1925, et quant au niveau d'efficacité atteint par cette formule, au plus bas. Et quand il propose une conception de l'art moderne (le romantisme-révolutionnaire), il conseille aux artistes de revenir à ce genre d'expression — ou à d'autres plus anciens encore — pour exprimer la sensation profonde de la vie, et les contradictions des

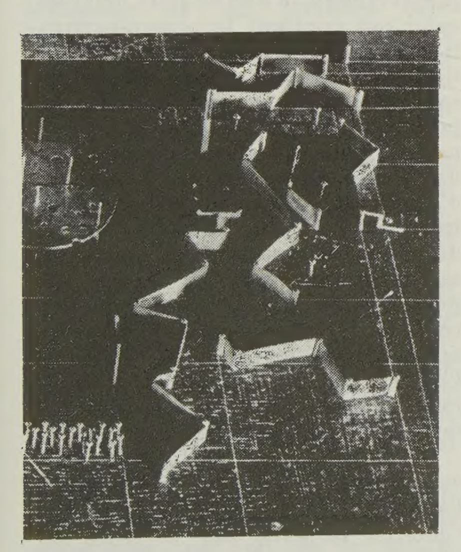
hommes avancés de leur temps ; c'est-à-dire indistinctement de leur public et d'eux-mêmes. Lefebvre veut ignorer que cette sensation et ces contradictions ont déjà été exprimées par tout l'art moderne, et justement *jusqu'à la destruction de l'expression elle-même.*

Il n'y a pas, pour des révolutionnaires, de possible retour en arrière. Le monde de l'expression, quel que soit son contenu, est déjà périmé. Il se répète scandaleusement, pour se maintenir aussi longtemps que la société dominante réussira à maintenir la privation et la rareté qui sont les conditions anachroniques de son règne. Mais le maintien ou la subversion de cette société n'est pas une question utopique : c'est la plus brûlante question d'aujourd'hui, celle qui commande toutes les autres. Lefebvre devrait pousser plus loin la réflexion à partir d'une question qu'il a posée dans le même article : « Chaque grande époque de l'art ne fut-elle pas une fête funèbre en l'honneur d'un moment disparu ? » Ceci est également vrai à l'échelle individuelle, où chaque œuvre est une fête funèbre et commémorative d'un moment disparu de sa vie. Les créations de l'avenir devront modeler directement la vie, créant et banalisant les « instants exceptionnels ». La difficulté de ce saut est mesurée par Goldmann quand il remarque (dans une note de *Recherches dialectiques,* page 144) : « Nous n'avons aucun moyen d'action *directe* sur l'affectif. » Ce sera la tâche des créateurs d'une nouvelle culture d'inventer ces moyens.

Il faut trouver des instruments opératoires intermédiaires entre cette praxis globale dans laquelle se dissoudra un jour chaque aspect de la vie totale d'une société sans classes, et l'actuelle pratique individuelle de la vie « privée », avec ses pauvres recours artistiques ou autres. Ce que nous appelons *situations* à construire, c'est la recherche d'une organisation dialectique de réalités partielles passagères, ce qu'André Frankin a désigné comme « une planification de l'existence » individuelle, n'excluant pas mais, au contraire, « retrouvant » le hasard (dans sa *Critique du Non-Avenir*).



La situation est conçue comme le contraire de l'œuvre d'art, qui est un essai de valorisation absolue, et de conservation, de l'instant présent. Ceci est l'épicerie fine esthétique d'un Malraux, dont il est à noter que les « intellectuels de gauche », qui s'indignent de le voir aujourd'hui à la tête de la plus méprisable et imbécile escroquerie politique, l'avaient auparavant *pris au sérieux* — aveu qui contresigne leur faillite. Chaque situation, aussi consciemment construite qu'elle puisse être, contient sa négation et va inévitablement vers son propre renversement. Dans la conduite de la vie individuelle, une action situationniste ne se fonde pas sur l'idée abstraite du progrès rationaliste (selon Descartes « nous rendre maîtres et possesseurs de la nature »), mais sur une pratique de l'arrangement du milieu qui nous conditionne. Le constructeur de



situations, si l'on reprend un mot de Marx, « en agissant par ses mouvements sur la nature extérieure et en la transformant... transforme en même temps sa propre nature. »

Une thèse d'Asger Jorn, dans les conversations qui ont mené à la formation de l'I.S., était le projet de mettre fin à la séparation qui s'est produite vers 1930 entre les artistes d'avant-garde et la gauche révolutionnaire, auparavant alliés. Le fond du problème est que, depuis 1930, il n'y a plus eu ni mouvement révolutionnaire, ni avant-garde artistique pour répondre aux possibilités de l'époque. Un nouveau départ, ici et là, devra certainement se faire dans l'unité des problèmes et des réponses.

Les obstacles évidents de l'actualité déterminent une certaine ambiguïté du mouvement situationniste comme pôle d'attraction pour des artistes prêts à faire tout autre chose. Comme les prolétaires, théoriquement, devant la nation, les situationnistes campent aux portes de la culture. Ils ne veulent pas s'y établir, ils s'inscrivent *en creux* dans l'art moderne, ils sont les organisateurs de l'absence de cette avant-garde esthétique que la critique bourgeoise attend et que, toujours déçue, elle s'apprête à saluer à la première occasion. Ceci ne va pas sans risque de diverses interprétations rétrogrades, et même à l'intérieur de l'I.S. Les artistes de la décomposition, par exemple à la dernière foire tenue à Venise, parlent déjà de « situations ». Ceux qui comprennent tout en termes de vieilleries artistiques, comme formules verbales anodines destinées à assurer la vente d'œuvrettes picturales encore plus anodines, peuvent voir l'I.S. déjà parvenue à un certain succès, à une certaine reconnaissance : c'est parce qu'ils n'ont pas compris devant quel grand tournant encore *à prendre* nous nous sommes rassemblés.

Bien sûr, le dépérissement des formes artistiques, s'il se traduit par l'impossibilité de leur renouvellement créatif, n'entraîne pas immédiatement leur véritable disparition pratique. Elles peuvent se répéter avec diverses nuances. Mais tout révèle « l'ébranlement de ce monde », pour parler comme Hegel dans la préface de la *Phénoménolo-*

gie de l'Esprit : « La frivolité et l'ennui qui envahissent ce qui subsiste encore, le pressentiment vague d'un inconnu sont les signes annonciateurs de quelque chose d'autre qui est en marche. »

Nous devons aller plus loin, sans nous attacher à rien de la culture moderne, et non plus de sa négation. Nous ne voulons pas travailler au spectacle de la fin d'un monde, mais à la fin du monde du spectacle.

● LE CINEMA APRES ALAIN RESNAIS

La « nouvelle vague » de réalisateurs qui effectue en ce moment la relève du cinéma français est définie d'abord par l'absence notoire et complète de nouveauté artistique, fût-ce simplement au stade de l'intention. Moins négativement, elle est caractérisée par quelques conditions économiques particulières dont le trait dominant est sans doute l'importance prise en France, depuis une dizaine d'années, par une certaine critique de cinéma qui représente une force d'appoint non négligeable pour l'exploitation des films. Ces critiques en sont venus à employer cette force directement à leur usage, en tant qu'auteurs de films. Ceci constitue leur seule unité. Les valorisations respectueuses qu'ils plaquaient sur une production dont tout leur échappait servent désormais pour leurs propres œuvres, devenues réalisables à bon marché dans la mesure même où ce jeu de valorisation peut remplacer, pour un public assez étendu, les coûteuses attractions du *star system*. La « nouvelle vague » est principalement l'expression des intérêts de cette couche de critiques.

Dans la confusion dont ceux-ci ont toujours vécu, comme critiques et comme cinéastes, le film d'Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, passe avec le reste de la fameuse vague, et recueille le même genre d'admiration. Il est facile de reconnaître sa supériorité. Mais il semble que peu de gens se préoccupent de définir la nature de cette supériorité.

Resnais avait déjà fait plusieurs courts-métrages, avec le plus grand talent (*Nuit et Brouillard*), mais c'est *Hiroshima* qui marque un saut qualitatif dans le développement de son œuvre et dans celui du spectacle cinématographique mondial. Si l'on met à part des expériences qui sont restées jusqu'ici en marge du cinéma, tels certains films de Jean Rouch, quant au contenu, ou ceux du groupe lettriste vers 1950, quant aux recherches formelles (Isou, Wolman, Marco — les correspondances du premier surtout avec Resnais n'étant curieusement signalées par personne), *Hiroshima* apparaît comme le film le plus original, celui qui contient le plus d'innovations depuis l'époque de l'affirmation du cinéma parlant. *Hiroshima,* sans renoncer à une maîtrise des pouvoirs de l'image, est fondé sur la prééminence du son : l'importance de la parole procède non seulement d'une quantité et même d'une qualité inhabituelles, mais du fait que le déroulement du film est beaucoup moins présenté par les gestes des personnages filmés que par leur récitatif (lequel peut aller jusqu'à faire souverainement le sens de l'image, comme c'est le cas pour le long travelling dans les rues qui termine la première séquence).

Le public conformiste sait qu'il est permis d'admirer Resnais. Il l'admire donc tout comme un Chabrol. Resnais, par diverses déclarations, a montré qu'il avait suivi une ligne réfléchie dans la recherche d'un cinéma fondé sur l'autonomie du son (en définissant *Hiroshima* comme un « long court-métrage » commenté ; en reconnaissant son intérêt pour quelques films de Guitry ; en parlant de sa tendance vers un opéra cinématographique). Cependant, la discrétion personnelle

et la modestie de Resnais ont aidé à estomper le problème du sens de l'évolution qu'il représente. Ainsi, la critique s'est partagée en réserves et éloges également inadéquats.

L'objection la plus banale et la plus fausse consiste à dissocier Resnais de Marguerite Duras, en saluant le talent du metteur en scène pour déplorer l'exagération littéraire des dialogues. Le film est ce qu'il est à cause de cet emploi du langage, que Resnais a voulu, et que son scénariste a réussi. Jean-François Revel, dénonçant très justement, dans *Arts* (26-8-59), la « révolution rétrospective » menée par le pseudo-modernisme des « nouvelles vagues », romanesque ou cinématographique, commet l'erreur d'y englober Resnais à cause de son commentaire, « pastiche de Claudel ». Ainsi Revel, qui depuis longtemps s'est fait apprécier par l'intelligence de ses attaques sans jamais définir ce qu'il aime, montre une faiblesse soudaine quand il s'agit de distinguer, dans la pacotille à la mode, une nouveauté réelle. Ce qu'il préfère, d'après son article d'*Arts,* simplement à cause du contenu sympathique, c'est la malheureuse convention cinématographique des *Tripes au soleil,* de Bernard-Aubert.

Les partisans de Resnais parlent assez libéralement de génie, à cause du prestigieux mystère du terme, qui dispense d'expliquer l'importance objective d'*Hiroshima :* l'apparition dans le cinéma « commercial » du mouvement d'auto - destruction qui domine tout l'art moderne.

Les admirateurs d'*Hiroshima* s'efforcent d'y trouver les petits côtés admirables, par où ils le rejoindraient. Ainsi, tout le monde va parlant de Faulkner et de sa temporalité. Là-dessus, Agnès Varda, qui n'a rien, nous dit qu'elle doit tout à Faulkner. En fait, chacun insiste sur le temps bouleversé du film de Resnais pour ne pas en voir les autres aspects destructifs. De la même façon, on parle de Faulkner comme d'un spécialiste, accidentel, de l'émiettement du temps, accidentellement rencontré par Resnais, pour oublier ce qu'il est déjà advenu du temps, et plus généralement du récit romanesque, avec Proust et Joyce. Le temps d'*Hiroshima,* la confusion d'*Hiroshima,* ne sont pas une annexion du cinéma par la littérature ; c'est la suite dans le cinéma du mouvement qui a porté toute l'écriture, et d'abord la poésie, vers sa dissolution.

On a aussi tendance à expliquer Resnais, de même que par des talents exceptionnels, par des motivations psychologiques personnelles — les uns comme les autres ayant évidemment un rôle, que nous n'examinerons pas ici. Ainsi, on entend dire que le thème de tous les films d'Alain Resnais est la mémoire, comme par exemple celui des films de Hawks est l'amitié virile, etc. Mais on veut ignorer que la mémoire est forcément le thème significatif de l'apparition de la phase de critique interne d'un art. De sa mise en question ; sa contestation dissolvante. La question du sens de la mémoire est toujours liée à la question du sens d'une permanence transmise par l'art.

Le plus simple accès du cinéma au moyen d'expression libre est en même temps déjà dans la perspective de la démolition de ce moyen. Dès que le cinéma s'enrichit des pouvoirs de l'art moderne, il rejoint la crise globale de l'art moderne. Ce pas en avant rapproche le cinéma de sa mort, en même temps que de sa liberté : de la preuve de son insuffisance.

Dans le cinéma, la revendication d'une liberté d'expression égale à celle des autres arts masque la faillite générale de l'expression au bout de tous les arts modernes. L'expression artistique n'est en rien une véritable *self-expression,* une réalisation de sa vie. La proclamation du « film d'auteur » est déjà périmée avant d'avoir effectivement dépassé la prétention et le rêve. Le cinéma, qui a virtuellement des

pouvoirs plus forts que les arts traditionnels, est chargé de trop de chaînes économiques et morales pour pouvoir être jamais libre dans les présentes conditions sociales. De sorte que le procès du cinéma sera toujours en appel. Et quand le renversement prévisible des conditions culturelles et sociales permettra un cinéma libre, beaucoup d'autres domaines d'actions auront été introduits nécessairement. Il est probable qu'alors la liberté du cinéma sera largement dépassée, oubliée, dans le développement général d'un monde où le spectacle ne sera plus dominant. Le trait fondamental du spectacle moderne est la mise en scène de sa propre ruine. C'est l'importance du film de Resnais, assurément conçu en dehors de cette perspective historique, d'y ajouter une nouvelle confirmation.

● LE DETOURNEMENT COMME NEGATION ET COMME PRELUDE

Le détournement, c'est-à-dire le réemploi dans une nouvelle unité d'éléments artistiques préexistants, est une tendance permanente de l'actuelle avant-garde, antérieurement à la constitution de l'I.S. comme depuis. Les deux lois fondamentales du détournement sont la perte d'importance — allant jusqu'à la déperdition de son sens premier — de chaque élément autonome détourné ; et en même temps, l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée.

Il y a une force spécifique dans le détournement, qui tient évidemment à l'enrichissement de la plus grande part des termes par la coexistence en eux de leurs sens ancien et immédiat — leur double fond. Il y a une utilité pratique par la facilité d'emploi, et les virtualités inépuisables de réemploi ; à propos du moindre effort permis par le détournement, nous avons déjà dit (*Mode d'emploi du détournement*, mai 1956) : « Le bon marché de ses produits est la grosse artillerie avec laquelle on bat en brèche toutes les murailles de Chine de l'intelligence. » Cependant, ces points par eux-mêmes ne justifient pas le recours au procédé que la phrase précédente montrait « se heurtant de front à toutes les conventions mondaines et juridiques. » Il y a un sens historique du détournement. Quel est-il ?

« Le détournement est un jeu dû à la capacité de *dévalorisation* », écrit Jorn, dans son étude *Peinture détournée* (mai 1959), et il ajoute que tous les éléments du passé culturel doivent être « réinvestis » ou disparaître. Le détournement se révèle ainsi d'abord comme la négation de la valeur de l'organisation antérieure de l'expression. Il surgit et se renforce de plus en plus dans la période historique du dépérissement de l'expression artistique. Mais, en même temps, les essais de réemploi du « bloc détournable » comme matériau pour un autre ensemble expriment la recherche d'une construction plus vaste, à un niveau de référence supérieur, comme une nouvelle unité monétaire de la création.

L'I.S. est un mouvement très particulier, d'une nature différente des avant-gardes artistiques précédentes. L'I.S. peut être comparée, dans la culture, par exemple à un laboratoire de recherches, et aussi bien à un parti, où nous sommes situationnistes, et où rien de ce que nous faisons n'est situationniste. Ceci n'est un désaveu pour personne. Nous sommes partisans d'un certain avenir de la culture, de la

vie. L'activité situationniste est un métier défini que nous n'exerçons pas encore.

Ainsi, la signature du mouvement, la trace de sa présence et de sa contestation dans la réalité culturelle d'aujourd'hui, puisque nous ne pouvons en aucun cas représenter un style commun, quel qu'il soit, c'est d'abord l'emploi du détournement. On peut citer, au stade de l'expression détournée, les peintures modifiées de Jorn ; le livre « entièrement composé d'éléments préfabriqués » de Debord et Jorn, *Mémoires* (dans lequel chaque page se lit en tous sens, et où les rapports réciproques des phrases sont toujours inachevés) ; les projets de Constant pour des sculptures détournées ; dans le cinéma, le documentaire détourné de Debord *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. Au stade de ce que le *Mode d'emploi du détournement* appelait « l'ultra-détournement, c'est-à-dire les tendances du détournement à s'appliquer dans la vie sociale et quotidienne » (par exemple les mots de passe ou le déguisement vestimentaire, appartenant à la sphère du jeu), il faudrait parler, à des niveaux différents, de la peinture industrielle de Gallizio ; du projet « orchestral » de Wyckaert pour une peinture à la chaîne avec division du travail sur la base de la couleur ; des multiples détournements d'édifices qui seront à l'origine de l'urbanisme unitaire. Mais ce serait aussi le lieu de citer les formes mêmes de l'« organisation » de l'I.S., et de sa propagande.

A ce point de la marche du monde, toutes les formes de l'expression commencent à tourner à vide, et se parodient elles-mêmes. Comme les lecteurs de cette revue peuvent le constater fréquemment, l'écriture d'aujourd'hui a toujours quelque chose de parodique. « Il faut, annonçait le *Mode d'emploi*, concevoir un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés, loin de vouloir susciter l'indignation ou le rire en se référant à la notion d'une œuvre originale, mais marquant au contraire notre indifférence pour un original vidé de sens et oublié, s'emploierait à rendre un certain sublime. »

Le parodique-sérieux recouvre les contradictions d'une époque où nous trouvons, aussi pressantes, l'obligation et la presque impossibilité de rejoindre, de mener, une action collective totalement novatrice. Où le plus grand sérieux s'avance masque dans le double jeu de l'art et de sa négation ; où les essentiels voyages de découverte ont été entrepris par des gens d'une si émouvante incapacité.

● L'URBANISME UNITAIRE A LA FIN DES ANNEES 50

En août 1956, un tract signé par les groupes qui préparaient la formation de l'I.S., appelant à boycotter le prétendu « Festival de l'Art d'Avant-Garde » convoqué alors à Marseille, faisait observer qu'il s'agissait de la plus complète sélection officielle de « ce qui représentera dans vingt ans l'imbécillité des années 50 ».

L'art moderne de cette période aura été en effet dominé, et presque exclusivement composé, par des répétitions camouflées, par une stagnation qui traduit l'épuisement définitif de tout l'ancien théâtre d'opérations culturel, et l'impuissance d'en chercher un nouveau. Cependant, souterrainement, certaines forces se sont constituées dans le même temps. Il en va ainsi de la conception d'un urbanisme unitaire, aperçue dès 1953, et désignée pour la première fois à la fin de 1956 dans un tract distribué à l'occasion d'une manifestation de nos camarades italiens, à Turin (« Paroles obscures, écrivait *La Nuova Stampa* du 11 décembre, dans le genre de cet avertissement : « L'avenir de

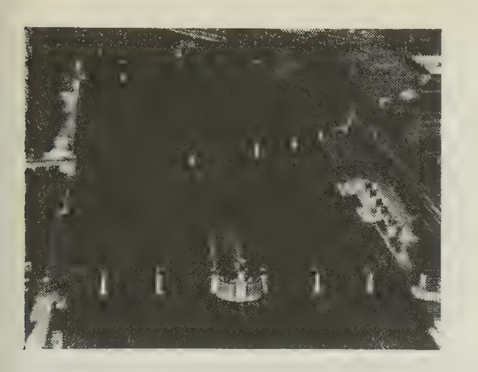
vos enfants en dépend, manifestez en faveur de l'urbanisme unitaire ! »). L'urbanisme unitaire est au centre des préoccupations de l'I.S. ; et quels que soient les délais et les difficultés d'application, c'est très justement que le rapport inaugural de la Conférence de Münich constate qu'avec son apparition sur le plan de la recherche et du projet, l'urbanisme unitaire est déjà commencé.

Voilà que les années 50 vont finir, ces jours-ci. Sans chercher à prévoir si leur imbécillité dans l'art et l'usage de la vie, qui tient à des causes générales, peut s'atténuer ou s'aggraver immédiatement, il est temps d'examiner où en est l'U.U. après un premier stade de développement. Plusieurs points sont à préciser.

D'abord l'urbanisme unitaire n'est pas une doctrine d'urbanisme, mais une critique de l'urbanisme. De la même façon, notre présence dans l'art expérimental est une critique de l'art, la recherche sociologique doit être une critique de la sociologie. Aucune discipline séparée ne peut être acceptée en elle-même, nous allons vers une création globale de l'existence.

L'urbanisme unitaire est distinct des problèmes de l'habitat, et cependant destiné à les englober ; à plus forte raison, distinct des échanges commerciaux actuels. Il envisage en ce moment un terrain d'expérience pour *l'espace social* des villes futures. Il n'est pas une réaction contre le fonctionnalisme, mais son dépassement : il s'agit d'atteindre, au-delà de l'utilitaire immédiat, un environnement fonctionnel passionnant. Le fonctionnalisme, qui prétend encore à l'avant-garde parce qu'il rencontre encore des résistances passéistes, a déjà largement triomphé. Ses apports positifs : l'adaptation à des fonctions pratiques, l'innovation technique, le confort, le bannissement de l'ornement surajouté — sont aujourd'hui des banalités. Mais son champ d'application tout compte fait étroit n'a pas conduit le fonctionnalisme à une relative modestie théorique. Pour justifier philosophiquement l'extension de ses principes de renouveau à toute l'organisation de la vie sociale, le fonctionnalisme a fusionné, comme sans y penser, avec les doctrines conservatrices les plus immobiles (et, en même temps, il s'est figé lui-même en doctrine immobile). Il faut construire des atmosphères inhabitables ; construire les rues de la vie réelle, les décors d'un rêve éveillé. La question de la construction des églises fournit un critère particulièrement voyant. Les architectes fonctionnalistes ont tendance à accepter de construire des églises, pensant — s'ils ne sont pas des idiots déistes — que l'église, édifice sans fonction dans un urbanisme fonctionnel, peut être traitée comme un libre exercice de formes plastiques. Leur erreur est de négliger la réalité psycho-fonctionnelle de l'église. Les fonctionnalistes, qui expriment l'utilitarisme technique d'une époque, ne peuvent réussir une seule église, au sens où la cathédrale a été la réussite unitaire d'une société qu'il faut bien appeler primitive, enfoncée beaucoup plus loin que nous dans la misérable préhistoire de l'humanité. Les architectes situationnistes, eux, cherchant à créer, à l'époque même des techniques qui ont permis le fonctionnalisme, des nouveaux cadres de comportement délivrés de la banalité aussi bien que de tous les vieux tabous, sont absolument opposés à l'édification, et même à la conservation, de bâtiments religieux avec lesquels ils se trouvent en concurrence directe. L'urbanisme unitaire rejoint objectivement les intérêts d'une subversion d'ensemble.

Autant que de l'habitat, l'urbanisme unitaire est distinct des problèmes esthétiques. Il va contre le spectacle passif, principe de notre culture où l'organisation du spectacle s'étend d'autant plus scandaleusement qu'augmentent les moyens de l'intervention humaine. Alors qu'aujourd'hui les villes elles-









Emplacement pour une maison à usage situationniste. Au point central de l'Allée des Cygnes, à Paris, le socle de l'édifice serait le pont du chemin de fer désaffecté qui coupe l'île, inutilement pour l'instant. La largeur de la maison est celle de l'île. Le passage, déjà limité aux piétons par l'escalier qui commande le nord de l'île, continue sous la maison ; laquelle peut communiquer directement avec les deux rives (15e et 16e arrondissements) par les ponts qui se raccordent à ses faces latérales. Ce projet, établissant une habitation permanente, tend à rien moins qu'à peupler, à l'exemple des stations de l'Antarctique, la troisième île de Paris, jusqu'à ce jour déserte.

mêmes sont données comme un lamentable spectacle, un supplément aux musées, pour les touristes promenés en autocars de verre, l'U.U. envisage le milieu urbain comme terrain d'un jeu en participation.

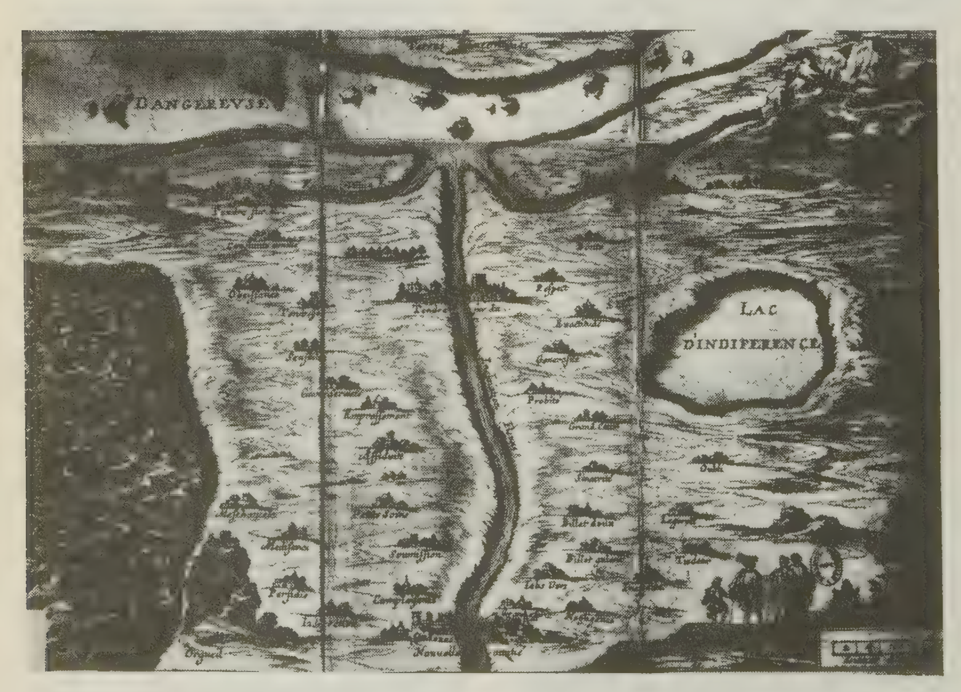
L'urbanisme unitaire n'est pas idéalement séparé du terrain actuel des villes. Il est formé à partir de l'expérience de ce terrain, et à partir des constructions existantes. Nous avons autant à exploiter les décors actuels, par l'affirmation d'un espace urbain ludique tel que le fait reconnaître la dérive, qu'à en construire de totalement inédits. Cette interpénétration (usage de la ville présente, construction de la ville future) implique le maniement du détournement architectural.

L'urbanisme unitaire est opposé à la fixation des villes dans le temps. Il conduit à préconiser au contraire la transformation permanente, un mouvement accéléré d'abandon et de reconstruction de la ville dans le temps, et à l'occasion aussi dans l'espace. On a pu ainsi envisager de tirer parti des conditions climatiques où se sont développées déjà deux grandes civilisations architecturales — au Cambodge et dans le sud-est du Mexique — pour construire dans la forêt vierge des villes mouvantes. Les nouveaux quartiers d'une telle ville pourraient être construits toujours plus vers l'Ouest, défriché à mesure, tandis que l'Est serait à part égale abandonné à l'envahissement de la végétation tropicale, créant elle-même

des couches de passage graduel entre la ville moderne et la nature sauvage. Cette ville poursuivie par la forêt, outre la zone de dérive inégalable qui se formerait derrière elle, et un mariage avec la nature plus hardi que les essais de Frank Lloyd Wright, présenterait l'avantage d'une mise en scène de la fuite du temps, sur un espace social condamné au renouvellement créatif.

L'urbanisme unitaire est contre la fixation des personnes à tels points d'une ville. Il est le socle d'une civilisation des loisirs et du jeu. On doit noter que dans le carcan du système économique actuel, la technique a été employée à multiplier les pseudo-jeux de la passivité et de l'émiettement social (télévision), alors que les nouvelles formes de participation ludique également rendues possibles sont réglementées par toutes les polices : ainsi, les sans-filistes amateurs, réduits à un boy-scoutisme technicien.

L'expérience situationniste de la dérive étant en même temps moyen d'étude et jeu du milieu urbain, elle est sur le chemin de l'urbanisme unitaire. Ne pas vouloir séparer le théorique du pratique, à propos de l'U.U., c'est non seulement faire avancer la construction (ou les recherches sur la construction, par les maquettes) avec la pensée théorique ; mais c'est surtout ne pas séparer l'emploi ludique direct de la ville, collectivement ressenti, de l'urbanisme comme construction. Les jeux et émotions réels dans les villes actuelles sont inséparables des projets de l'U.U., comme plus tard les réalisations de l'U.U. ne doivent pas se séparer de jeux et d'émotions qui naîtront dans cet accomplissement. Les dérives que l'Internationale situationniste est appelée à entreprendre au printemps de 1960 à Amsterdam, avec d'assez puissants moyens de transport et de télécommunication, sont envisagées aussi bien comme



Carte du pays de Tendre, 1656.

une étude objective de la ville, et comme un jeu des communications. En effet, la dérive, en dehors de ses enseignements essentiels, ne permet qu'une connaissance très exactement datée. En quelques années, la construction ou la démolition de maisons, le déplacement des micro-sociétés et des modes suffisent à changer le réseau d'attractions superficielles d'une ville ; phénomène d'ailleurs très encourageant pour le moment où nous parviendrons à une liaison active entre la dérive et la construction urbaine situationniste. Il est certain que, jusque-là, le milieu urbain changera tout seul, anarchiquement, démodant finalement les dérives dont les conclusions n'ont pu se traduire en changements conscients de ce milieu. Mais le premier enseignement de la dérive est sa propre existence en jeu.

Nous ne sommes qu'au début de la civilisation urbaine ; nous avons encore à la faire nous-mêmes, quoiqu'en partant de conditions préexistantes. Toutes les histoires que nous vivons, la dérive de notre vie, sont marquées par la recherche, ou le manque, d'une construction supérieure. Le changement de l'environnement fait surgir de nouveaux états de sentiments, d'abord passivement ressentis, puis qui en viennent à réagir constructivement, avec l'accroissement de la conscience. Londres a été le premier aboutissement urbain de la révolution industrielle, et c'est la littérature anglaise du XIXe siècle qui témoigne d'une prise de conscience des problèmes de l'atmosphère et des possibilités qualitativement différentes dans une grande agglomération. La lente évolution historique des passions prend un de ses tournants avec l'amour de Thomas de Quincey et de la pauvre Ann, fortuitement séparés et se cherchant sans jamais se retrouver « à travers l'immense labyrinthe des rues de Londres ;



Une zone expérimentale pour la dérive. Le centre d'Amsterdam, qui sera systématiquement exploré par des équipes situationnistes en avril-mai 1960.

peut-être à quelques pas l'un de l'autre... ». La vie réelle de Thomas de Quincey dans la période comprise entre 1804 et 1812 en fait un précurseur de la dérive : « Cherchant ambitieusement *mon passage au Nord-Ouest*, pour éviter de doubler de nouveau tous les caps et les promontoires que j'avais rencontrés dans mon premier voyage, j'entrais soudainement dans des labyrinthes de ruelles... J'aurais pu croire parfois que je venais de découvrir, moi le premier, quelques-unes de ces *terræ incognitæ*, et je doutais qu'elles eussent été indiquées sur les cartes modernes de Londres. » Et vers la fin du siècle, cette sensation est si couramment admise dans l'écriture romanesque que Stevenson montre un personnage qui, dans Londres la nuit, s'étonne de « marcher si longtemps dans un décor aussi complexe sans rencontrer ne fût-ce que l'ombre d'une aventure » (*New Arabian Nights*). Les urbanistes du XXe siècle devront construire des aventures.

L'acte situationniste le plus simple consistera à abolir tous les souvenirs de *l'emploi du temps* de notre époque. C'est une époque qui, jusqu'ici, a vécu très au-dessous de ses moyens.

Renseignements situationnistes

La section hollandaise de l'I.S. (adresse : Polaklaan 25, Amsterdam C) a organisé deux manifestations avec conférences prononcées — selon l'usage situationniste — par des magnétophones, et débats très animés : l'une, en avril à l'Académie d'Architecture ; l'autre en juin, au Stedelijk Museum. Elle avait adopté, en mars, une résolution contre la restauration de la Bourse d'Amsterdam, exigée par toute l'opinion artistique, en proposant au contraire « de démolir la Bourse et d'aménager le terrain comme terrain de jeu pour la population du quartier » et en rappelant que si « la conservation des antiquités, comme la peur des nouvelles constructions est la preuve de l'impuissance actuelle... le centre d'Amsterdam n'est pas un musée, mais l'habitat d'hommes vivants ».

En août, les situationnistes hollandais ont exposé dans un numéro spécial de la revue *Forum* (n° 6), nos positions sur l'unification des arts et leur intégration à la vie quotidienne. Rejetant divers bavardages sur ce thème, la présentation de Constant déclare d'emblée : « Il faut qu'une modification totale de la structure sociale et de la créativité artistique précède l'intégration ».

●

La section allemande de l'I.S. est à présent organisée à l'adresse suivante : *Deutsche Sektion der Situationistischen Internationale*, Kaulbachstrasse 2, Münich. Elle a édité, pour servir à la discussion préparatoire de la Troisième Conférence, deux documents traduits sous les titres : « *Erklärung von Amsterdam* » et « *Thesen über die Kulturelle Revolution* ».

●

Une note concernant l'âge moyen des situationnistes, parue dans le n° 2 de cette revue, exige d'être à la fois complétée par l'évolution enregistrée depuis lors, et rectifiée quant à l'interprétation des statistiques — en elles-

mêmes correctes — qui avaient été employées. Cette note indiquait que la moyenne d'âge de vingt-neuf ans et demi, qui était celle de la fondation de l'I.S., s'était élevée en une seule année à un peu plus de trente-deux ans. Pour éclairer ce processus de vieillissement accéléré, et considérant que l'I.S. se présentait largement comme une suite du mouvement avant-gardiste « lettriste » du début des années 50, on y comparait le chiffre même de vingt-neuf ans et demi avec la moyenne, inférieure à vingt et un ans, qui, quatre années plus tôt seulement, était celle de l'Internationale lettriste « à l'été de 1953 ».

C'est ici qu'il convient d'examiner de plus près les oscillations des chiffres, et leur relation avec les variations dans le recrutement du mouvement. L'âge moyen du mouvement lettriste uni, en 1952, s'élève à 24,4. Au jour de la rupture — la gauche lettriste ayant généralement rassemblé l'aile la moins âgée — il tombe à 23 dans l'Internationale lettriste. Ce dernier mouvement s'orientant vers un extrémisme toujours plus séparé de l'économie culturelle, et étant rejoint par des éléments très jeunes, l'âge moyen descend en effet à 20,8 pour l'été de 1953 (chiffre de base de l'évaluation dans notre n° 2).

En prenant ainsi pour point de départ le chiffre de 24,4 en 1952, le vieillissement normal en 1957 donnerait 29,4. En fait, il est au moment de la Conférence de Cosio d'Arroscia égal à 29,53. Cette analogie montre que les éléments anciens expulsés sont remplacés par une autre couche provenant de différentes tendances avant-gardistes de la même génération. Les adolescents de 1953 ont été dans l'ensemble eux-mêmes remplacés par ces nouveaux professionnels. Après un an d'existence de l'I.S., l'âge s'élève à 32,08 (au lieu du vieillissement normal de 30,4 à partir de 1952, ou de 30,53 à partir de Cosio d'Arroscia). C'est effectivement un vieillissement très notable, traduisant le fait que le ralliement d'éléments préalablement engagés dans l'art expérimental de l'après-guerre se poursuit. Le vieillissement reporté sur une période de six ans est cependant bien loin du taux catastrophique qui apparaissait dans notre précédente analyse. Mais on peut se préoccuper de l'absence d'un renouvellement par des fractions plus jeunes.

Des signes d'un tel renouvellement se présentent pour la première fois en 1959. Après la Conférence de Münich, en effet, l'âge moyen dans l'I.S. s'établit à 30,8, en recul très important sur le chiffre de l'année précédente (32,08), et en recul même par rapport au chiffre du vieillissement normal depuis l'été de 1952 (31,4).

Il reste que ce recul — outre que ses causes sont principalement localisées en Allemagne — n'introduit, à considérer la période de sept ans, qu'un faible rajeunissement ; et que l'on ne peut parler encore d'une jeune génération ayant globalement remplacé celle de 1952 dans la recherche culturelle la plus avancée.

●

Une note dans le premier numéro (du 15-7-59) de la nouvelle série de *Potlatch* (« Sur l'enlèvement des ordures de l'intelligence ») qui rappelle que Hans Platschek a été exclu en février à cause de sa collusion avec la revue « dadaïsto-royaliste » *Panderma*, souligne à ce propos que « Platschek se trouve être seulement le sixième cas d'exclusion depuis la formation de l'I.S. »

Signalons à titre comparatif que l'Internationale lettriste, dans les deux premières années de son existence, avait déjà exclu douze membres.

⊙

Entre juin et octobre 1959, la rédaction d'*Internationale Situationniste* a reçu 127 lettres anonymes. Toutes paraissent provenir des mêmes personnes, exclues de longue date et demeurées aussi incapables d'accéder à

l'indifférence envers leur très ancienne mésaventure qu'à une quelconque réintégration, ici ou ailleurs.

●

Les survivants du lettrisme classique, dont Isou est le plus notoire, n'arrivent pas à se défaire de plusieurs vieux disciples, qui sont aussi fidèles qu'ils peuvent à la méthode, mais ambitionnent maintenant de tout recommencer pour leur propre compte « créatif » : Isou donne une idée des extrémités atteintes dans le conflit qui les déchire, en polémiquant (dans le numéro 8 de *Poésie Nouvelle*) avec le plus mystérieux, qu'il appelle X... :

« X... me traite ensuite d'*autodidacte*. Or, j'ai presque autant de diplômes que lui et un peu plus que ses amis du mouvement, qui n'ont même pas leur bachot.

« X... vient de décrocher un dernier diplôme supplémentaire avant moi qui en prépare en ce moment d'autres : je suis certain que bientôt j'aurai plus de diplômes que lui...

« Mais déjà, certains d'entre nous utilisent le couteau pour régler leurs différends culturels. Quelques-uns de mes disciples pensent déjà à s'acheter des revolvers pour imposer silence à leurs adversaires. Ici, je surgis et je m'oppose... Même si cette ligne de sang doit être franchie, je ne crois pas que, dans un monde où le racisme et le fascisme renaissent — et où Buffet, Françoise Sagan, « Elle », le « nouveau roman » représentent la « culture moderne » — nous devions la franchir entre nous, créateurs d'avant-garde et, sur certains plans, révolutionnaires. »

●

Dans un tract diffusé en novembre par le *Laboratorio Sperimentale* d'Alba, les situationnistes Eisch, Fischer, Nele, Pinot-Gallizio, Prem, Sturm et Zimmer vouent à l'exécration publique le peintre espagnol Cuixard qui, pour bénéficier plus sûrement du Grand Prix de Peinture de Sao-Paulo, n'a pas craint de dénoncer le communisme de ses compatriotes Saura et Tapiès, au risque de les mettre « en de grandes difficultés vis-à-vis des organisations policières de leur pays ».

Le supplément d'information attendu de la série de dérives à effectuer dans Amsterdam en avril et mai 1960, ainsi que de la construction concomitante d'un labyrinthe, nous incite à renvoyer à plus tard la suite de l'étude sur la dérive commencée dans notre précédent numéro, comme le plan de situation alors annoncé.

LA TROISIÈME CONFÉRENCE DE L'I. S. A MÜNICH



Les travaux de la Conférence de Munich.

La Troisième Conférence de l'Internationale situationniste s'est tenue à Münich, du 17 au 20 avril 1959, quinze mois après la Deuxième Conférence de Paris (janvier 1958). Les situationnistes d'Allemagne, Belgique, Danemark, France, Hollande et Italie s'y trouvaient représentés par : Armando, Constant, G.-E. Debord, Ervin Eisch, Heinz Höfl, Asger Jorn, Giors Melanotte, Har Oudejans, Pinot-Gallizio, Heimrad Prem, Gretel Stadler, Helmut Sturm, Maurice Wyckaert, Hans-Peter Zimmer.

La première séance de travail, le 18 avril, débute par un rapport de Constant, sur l'urbanisme unitaire. Il annonce la fondation en Hollande d'un bureau de recherches pour l'urbanisme unitaire. La discussion qui fait suite à ce rapport s'étend à tous les aspects de l'activité commune des situationnistes. Prem pose diverses questions sur la subordination des recherches individuelles à la discipline du mouvement ; puis, sur la définition même d'une situation construite, et sa liaison avec la réalité globale. En réponse, Jorn expose trois possibilités initiales d'envisager la construction d'une situation « comme un lieu utopique ; ou comme une ambiance isolée où l'on peut passer ; ou bien comme série d'ambiances multiples mêlées à la vie ». L'ensemble des participants, écartant d'emblée la première voie, manifeste sa préférence pour la troisième. Armando pose la question du rôle révolutionnaire du prolétariat actuellement.

Ensuite, la délégation italienne demande des précisions sur le programme concret du « bureau de recherches pour un urbanisme unitaire » ; s'inquiète de l'autonomie

qu'il peut prendre dans le mouvement, et (soutenue sur ce point par Jorn) de la dangereuse spécialisation qu'il risque d'y acquérir. Melanotte demande « comment sera évaluée l'importance d'une œuvre, et si l'on ne peut être situationniste dans le développement d'une œuvre qui ne concernerait pas l'urbanisme unitaire ? ». Il fait remarquer que la notion d'urbanisme unitaire recouvrant aussi le comportement, un certain comportement peut mener à être situationniste sans avoir rien créé. Constant répond que c'est à l'ensemble de l'I.S. qu'il appartient de donner des directives pour l'urbanisme unitaire, dont aucun situationniste ne peut se désintéresser. L'activité du « bureau de recherches pour l'U.U. », comme celle du Laboratoire Expérimental d'Alba, dépend du mouvement situationniste — aucun de ces organismes particuliers ne doit engager l'I.S. ; mais l'inverse.

La deuxième séance est ouverte par un rapport de Zimmer sur les conditions de notre action en Allemagne, et l'histoire de la formation, depuis 1957, de la nouvelle tendance de l'avant-garde allemande (le groupe « Spur ») qui a maintenant rejoint l'Internationale situationniste. Zimmer et ses camarades, partis d'une opposition simplement picturale à l'uniformité moderniste (en y comprenant bientôt le tachisme, récemment introduit) ont voulu avancer vers une œuvre d'art total — il se réfère ici à l'architecture du roi Louis II de Bavière apparentée à l'opéra wagnerien — incluant des aspects sociaux et politiques. Ils s'aperçurent ainsi qu'« ils avaient d'autres buts encore inexprimés, et différents de tous ceux de l'art allemand ». Dans cette recherche d'un art d'ensemble, ils ont été renforcés par la liaison avec les situationnistes, et par le grand scandale causé ici par leur attaque contre le philosophe Bense, au début de l'année. Ils ont pris Bense pour cible à cause du nombre des disciples de ce qu'ils caractérisent comme « une philosophie d'après-guerre : dans les ruines ». L'action collective qu'ils soutiennent s'oppose au collectivisme anti-créatif de Bense qui vise « à poursuivre le constructivisme dans le menu ». Les revues représentatives de ces positions réactionnaires dominantes en Allemagne sont principalement *Kunstwerk, Zero* et *Kunst Schönehaus.*

Jorn réplique en évoquant les relations entre l'unique et la multiplication. Debord apprécie favorablement la décision d'extrémisme manifestée par le rapport de Zimmer. Il insiste sur la nécessité et les difficultés de sa concrétisation ; et met en garde nos camarades allemands contre l'importation dans leur pays de nouveautés factices déjà usées ailleurs. Déjouer ce mécanisme régulier du pseudo-modernisme constitue précisément la première tâche d'une organisation avant-gardiste internationale, à une époque où la culture ne peut plus être envisagée qu'en termes d'unité planétaire.

Oudejans intervient, au nom de la délégation hollandaise, pour rappeler que la rationalisation peut et doit être utilisée. Elle est la base pour des constructions supérieures. La refuser, ce serait choisir les rêves impuissants du passé. Sturm fait une vive critique de ce qu'il considère comme le pragmatisme des positions d'Oudejans. Constant en souligne au contraire le sens dialectique. Pinot-Gallizio et Jorn en commentent ensuite quelques points.

Après une suspension, la séance reprend sur la discussion des onze points de la déclaration d'Amsterdam, présentée à la Conférence comme une proposition de programme minimum pour l'I.S. Après un débat assez long, la déclaration est adoptée à l'unanimité par les participants, des amendements ayant légèrement modifié les premier, troisième, neuvième et onzième points (voir les *Documents* publiés à la suite de ce compte-rendu).

La séance du 20 avril est consacrée aux décisions pratiques d'organisation. La Conférence approuve les manifestations du mouvement depuis la Conférence de Paris, et particulièrement l'action de la section italienne lors de l'affaire Guglielmi, action qui a provoqué l'indignation esthétique des seuls ennemis de la liberté. Constate la quasi-dissolution des activités de groupe de l'I.S. en France ; et l'explique par les conditions de l'écrasant conformisme, d'inspiration militaire et policière, qui domine dès à présent le nouveau régime de ce pays, et la longueur de la guerre colonialiste en Algérie qui a conditionné ou brisé la jeunesse française : Paris ne peut plus être désormais considéré comme le centre des expériences culturelles modernes. La Conférence se félicite au contraire, des progrès de l'I.S. en Allemagne, et en Hollande. Envisage de réunir la Quatrième Conférence en Angleterre, pour développer les possibilités situationnistes qui y apparaissent.



Le comité de rédaction d'*Internationale Situationniste*, bulletin central de l'I.S., est élargi. L'ancien comité, maintenu en place, est complété par Constant (Hollande) et Helmut Sturm (Allemagne). Wyckaert propose de reprendre la publication de *Potlatch* comme périodique intérieur de l'I.S. La Conférence approuve ce projet, dont l'exécution est confiée à la section hollandaise. Une édition allemande d'*Internationale Situationniste* est décidée en principe avant la fin de l'année, sous la direction de Heinz Höfl.



La Conférence adopte la résolution transitoire d'une « présence situationniste dans les arts d'aujourd'hui », se devant d'y déchaîner la plus extrême inflation expérimentale, incessamment reliée aux perspectives constructives que nous découvrons dans l'avenir. Il s'agit de mener une action effective dans la culture, à partir de sa réalité présente. Assouplissant les dispositions antérieures, la Conférence laisse libre les membres de l'I.S. de soutenir nos idées dans des journaux ou revues non contrôlés par nous, sous les seules réserves que ces publications ne puissent être considérées comme réactionnaires, dans quelque secteur que ce soit ; et qu'ils ne laissent aucune équivoque quant à leur non-appartenance aux rédactions responsables de ces publications.

Une dernière discussion sur l'actualité et les projets proprement situationnistes est conclue par une mise au point de Melanotte : « Rien de ce que nous faisons n'est situationniste. C'est seulement l'urbanisme unitaire, quand il sera réalisé, qui commencera d'être situationniste ».

Des allocutions de Pinot-Gallizio, Jorn, Constant et Oudejans mar-

quent la clôture des travaux de la Conférence. On distribue aussitôt dans la salle un alcool expérimental réalisé pour la circonstance par Pinot-Gallizio. Fort avant dans la nuit, les boissons classiques lui succèdent.

Au matin du 21 avril, le tract « *Ein kultureller Putsch während Ihr schlaft !* » (Un putsch culturel pendant que vous dormiez) est distribué dans Münich, alors que les situationnistes commencent déjà à quitter la ville.



Documents

DISCUSSION SUR UN APPEL AUX INTELLECTUELS ET ARTISTES REVOLUTIONNAIRES

Parmi les travaux préparatoires de la Conférence de Münich, un projet de « Déclaration inaugurale de la Troisième Conférence de l'I.S., aux intellectuels et aux artistes révolutionnaires » avait été examiné à Copenhague et à Paris, et soumis à l'approbation des autres participants attendus à Münich. Le texte, en allemand, anglais et français, destiné à être publié le jour même où se réunirait la Conférence situationniste, était le suivant :

« Camarades,

« Les défaites de la révolution, et la prolongation d'une culture dominante formellement décomposée s'expliquent réciproquement ; et le dépassement révolutionnaire des conditions existantes dépend d'abord de l'apparition de perspectives concernant la totalité.

« La question de la culture, c'est-à-dire, en dernière analyse, de l'organisation de la vie, est arrêtée devant la nécessité d'une rupture qualitative inséparable du renversement de la société actuelle. Les forces matérielles de notre époque, les loisirs qu'elle doit obtenir, entraînent la transformation des expressions isolées et durables en actions collectives momentanées construisant directement notre mi-

lieu et les événements de notre vie quotidienne.

« Une nouvelle avance de la révolution est liée à la constitution d'une passionnante solution de remplacement dans l'usage immédiat de la vie ; liée à la propagande en faveur de ces possibilités, contre l'ennui actuel et son assomption dans l'idée mystifiante du bonheur bourgeois.

« Les révolutionnaires dans la culture ne doivent pas trouver de nouvelles doctrines mais de nouveaux métiers. Nous désignons la voie de l'urbanisme unitaire, du comportement expérimental, de la construction des situations vécues comme un premier terrain d'expériences. Il faut entreprendre un vaste travail commun, à partir de la critique désabusée de tout le champ d'action où est enfermée la culture traditionnelle à la fin de son autodestruction ; et à partir de la conscience de l'unité profonde de toutes les tâches révolutionnaires.

« La base sociale pour la révolution culturelle existe déjà parmi les artistes qui sont arrivés à l'extrême du modernisme possible dans la société ancienne, et ne peuvent s'en contenter. Son développement intéresse le monde entier, dont le capitalisme a déjà fait, pour l'essentiel, l'unification culturelle.

« Nous pensons que vouloir, en ce moment, ce saut dans une autre pratique de la vie, ce n'est pas être en avance ; c'est à peine chercher à vivre dans le présent, encombré de cadavres intellectuels et moraux.

« Il est temps de comprendre que la révolution sociale ne peut tirer sa poésie du passé, mais seulement du futur. »

Cependant, d'Amsterdam, le Bureau de recherches pour un urbanisme unitaire faisait connaître, au début d'avril, son opposition à ce texte :

« Nos objections sont les suivantes : les perspectives culturelles restent insuffisantes. Nous insistons sur une position centrale de l'urbanisme unitaire, comme point de départ ; et sur une activité directe et pratique dans ce domaine, comme alternative de l'activité artistique actuelle, que nous refusons.

« Ces perspectives ne dépendent pas, pour nous, d'un « renversement révolutionnaire de la société actuelle » dont les conditions sont absentes. La suppression, pour la classe ouvrière, d'une misère matérielle pénible, semble plutôt annoncer une évolution lente... Ce sont les intellectuels qui se révoltent contre la misère culturelle : l'unité avec une révolution sociale inexistante est utopique... Nous rejetons toute conception romantisée d'une réalité passée. Ce qui lie l'avant-garde actuelle, c'est la révolte contre les conditions culturelles existantes. »

Le 4 avril, Debord, s'adressant aux membres du Bureau de recherches, pour défendre le texte de l'appel, après sa modification par Frankin (voir les deux thèses reproduites à la suite), reconnaissait d'abord l'élaboration insuffisante du projet qui « devrait désigner davantage et plus clairement notre originalité pratique, au lieu de rester dans des positions de principe connues » ; mais remarquait :

« La position que vous soutenez dans ce second point est purement réformiste. Sans vouloir entamer ici tout un débat sur le réformisme, je vous redis en passant que j'estime le capitalisme incapable de dominer et d'employer pleinement ses forces productives, incapable d'abolir la réalité fondamentale de l'exploitation, donc incapable de laisser la place pacifiquement aux formes supérieures de vie appelées par son propre développement matériel... La perspective de la révolution sociale est profondément changée par rapport à tous ses schémas classiques. Mais elle est réelle. En revanche, quand vous trouvez les forces progressives dans les seuls « intellectuels qui se révoltent contre la misère cuturelle », vous êtes vous-mêmes utopistes... Ne doit-on pas s'interroger sur les rapports d'une

telle idéologie optimiste - modérée avec l'activité pratique telle qu'elle est donnée à des architectes travaillant dans un pays à haut niveau de vie, où un Etat bourgeois démocratique intervient dans l'urbanisme, et exerce sur son anarchie naturelle une autorité réformatrice ?

« Vous avez naturellement raison de conclure en rappelant que « ce qui lie l'avant-garde actuelle, c'est la révolte contre les conditions culturelles existantes »... la révolte contre les conditions culturelles existantes ne peut s'arrêter à aucune des divisions artificielles de la culture bourgeoise à l'intérieur de la culture ou entre la culture et la vie (car alors nous n'aurions aucun besoin réel d'une révolte). L'urbanisme unitaire n'est pas une conception de la totalité, ne doit pas le devenir. C'est un instrument... L'U.U. est « central » dans la mesure où il est le centre d'une construction de tout un environnement. On ne peut penser, par cette vision théorique ni même par son application, déterminer et dominer un genre de vie. Ce serait une sorte de dogmatisme idéaliste. La réalité, plus complexe et riche, comprend toutes les relations de ces genres de vie et de leurs décors. C'est là le terrain à la dimension de nos désirs d'aujourd'hui. C'est le terrain où nous devons intervenir. »

Une dernière mise au point de Constant insistait sur le fait qu'il s'agissait de réalisme et de travail pratique ; non d'un choix entre réformisme et révolution :

« Nous n'avons pas besoin d'une conception dogmatique de la révolution puisqu'elle est « profondément chargée par rapport à tous ses schémas classiques ».

« Si André Frankin constate que « le prolétariat risque de disparaître sans avoir fait sa révolution », je demande pourquoi on voudrait lier nos activités à une révolution qui risque de n'être jamais faite ? Pourquoi, à tout prix « l'interaction » avec une action sociale qui n'existe pas ? La situation dans le monde, il est vrai, est révolutionnaire à tous points de vue — politique, scientifique et artistique... Comme Frankin voit « la tâche primordiale du siècle » dans la révolution culturelle, j'ai constaté que la révolution actuelle est faite par les intellectuels et les artistes... La création collective d'un urbanisme unitaire est basée, naturellement, sur une conception de totalité. Mais si l'on confond cela avec une activité qui comprendrait la totalité, on dépasse ses pouvoirs réels, et on est condamné à l'inactivité complète. L'urbanisme unitaire sera au centre de nos préoccupations, ou ne sera pas. »

L'importance des divergences — portant principalement sur l'appréciation d'une subordination ou d'une liaison dialectique entre culture et politique — et l'imminence de la Conférence de Münich, entraînèrent l'abandon de la publication préalable de l'Appel, sous cette forme. Cette discussion reste significative pour juger les problèmes qui se posent au départ de l'action situationniste, et les directions de ses éventuels progrès.

PLATE-FORME POUR UNE REVOLUTION CULTURELLE

1

La question de la culture, c'est-à-dire, en dernière analyse, de son intégration à la vie quotidienne, *est suspendue* à la nécessité du renversement de la société actuelle. Faire la révolution sociale et politique n'est pas suffisant si cette transformation ne s'accompagne pas dans la culture d'un bouleversement *qualitatif* identique amenant la société socialiste, créée par la

révolution, au stade supérieur d'une société qui ne serait plus l'antithèse de la société capitaliste, mais l'expression du socialisme de la totalité.

2

Toute révolution culturelle, dans le passé, a été indissociable des conditions sociales imposées aux artistes. Aujourd'hui, le capitalisme a séparé celles-ci de la culture, en les substituant en tant que faux modes de vivre ou de loisir à ce qui devrait être la réelle pratique de la vie. De cette fausse dualité entre la technique et la culture est née une fausse vision unitaire de la civilisation. L'avenir et le présent de toute révolution politique et sociale dépendent *avant tout* de la prise de conscience de cette seconde aliénation, plus profonde et plus indéracinable que l'aliénation économique.

De même que le prolétariat risque de disparaître sans avoir fait sa révolution, sans avoir assumé le rôle historique que Marx lui avait assigné, la révolution culturelle risque de n'être qu'une dépendance toujours plus forte de ce qu'il est désormais convenu d'appeler les « public-relations » si elle ne s'assigne pas avant tout la tâche révolutionnaire primordiale du siècle, qui est la disparition du milieu technique par la technique elle-même.

André FRANKIN.

*La première thèse de Frankin modifie le deuxième paragraphe de l'*Appel *publié ci-dessus. La deuxième en remplace les cinquième et sixième paragraphes.*

RAPPORT INAUGURAL DE LA CONFERENCE DE MUNICH

Depuis l'expérience, vers 1953, par les lettristes, d'un jeu dans les comportements permis par le milieu urbain actuel, la notion d'une construction consciente du milieu ambiant, en relation avec une vie et ses habitudes en changement, a conduit à l'idée d'un urbanisme unitaire. Si nous parlons d'urbanisme ici, il faut se rendre compte que la conception d'une création consciente, et sa relation avec une vie supérieure, nous incite à rompre définitivement avec les notions courantes d'urbanisme.

Si nous allons nous mettre à l'étude et à la pratique d'un changement créatif du milieu urbain, lié à un changement qualitatif du comportement et du mode de vie, il s'agira d'une véritable création collective, au niveau de l'art.

Les conditions actuelles dans la culture, la décomposition des arts individuels, l'impossibilité de rénovation ou de prolongation de ces arts ont produit un vide créatif qui ne pourra que favoriser notre entreprise. La disparition des formes artistiques traditionnelles et l'organisation progressive de la vie sociale entraînent un manque croissant de possibilités ludiques dans la vie quotidienne. Notre refus de cet état de choses, non seulement nous pousse à chercher de nouvelles conditions de jeu, mais nous oblige



à reconsidérer tout le problème de la culture, pour arriver finalement à une théorie ludique d'ensemble et à la pratique de la construction consciente d'ambiances.

Nous savons que le travail collectif est une nécessité pour la réalisation de nos idées, et nous misons sur l'insatisfaction créative des artistes actuels les plus avancés, insatisfaction qui nous tient réunis. La création n'existe que dans nos perspectives.

L'idée d'un urbanisme unitaire a été préparée d'un côté par des expériences comme la dérive et la psychogéographie, inventées et pratiquées par les lettristes ; d'un autre côté, par la recherche dans la construction qu'ont menée quelques architectes et sculpteurs modernes. Des deux côtés, le besoin de venir à l'aménagement de décors complets, à l'unité intégrale de comportement et d'entourage, a mené à une action commune.

En 1958, dans une déclaration faite à Amsterdam, nous avons établi quelques points en essayant de définir l'urbanisme unitaire et notre tâche actuelle devant cette perspective. Cette déclaration proposa l'expérience de décors complets qui devraient s'étendre à un urbanisme unitaire, et la recherche de nouveaux comportements en relation avec ces décors, comme le programme minimum de l'Internationale situationniste. Donc, selon la Déclaration d'Amsterdam, nous devrions considérer le programme situationniste comme manqué si nous ne savions pas réaliser une activité pratique dans ce domaine.

Une praxis situationniste dans la perspective d'un urbanisme unitaire doit être notre première tâche, et le but principal de notre réunion actuelle. Nous ne devons pas nous quitter sans avoir examiné en commun les possibilités qui existent déjà pour des expériences pratiques.

L'urbanisme unitaire, dit la Déclaration d'Amsterdam, se définit dans l'activité complexe et permanente qui, consciemment, recrée l'environnement de l'homme selon les conceptions les plus évoluées dans tous les domaines. Cette activité permanente ne doit pas être transportée dans un avenir plus favorable que le présent, mais c'est notre tâche immédiate de faire démarrer cette activité par l'exécution efficace de notre programme. Nous pouvons distinguer dans ce programme trois tâches que nous pouvons entreprendre dès à présent, ou que nous avons déjà commencées :

Premièrement : La création d'ambiances favorables à la propagande de l'urbanisme unitaire. Nous devons dénoncer inlassablement le dépérissement des arts individuels, et forcer les artistes à faire leur choix et à changer de métier ;

Deuxièmement : Nous devons réaliser un travail créatif collectif en formant des équipes et en proposant des projets réels ;

Troisièmement : La création collective doit être soutenue par l'étude permanente des problèmes que nous envisageons et des solutions que nous allons trouver.

L'architecte, comme les autres travailleurs dans notre entreprise, se trouve devant la nécessité d'un changement de métier : il ne sera plus constructeur de formes seules, mais constructeur d'ambiances complètes. Ce qui rend l'architecture d'aujourd'hui si ennuyeuse, c'est sa préoccupation principalement formelle. Le problème de l'architecture n'est plus l'opposition fonction-expression ; cette question est dépassée. Tout en utilisant des formes existantes, en créant des formes nouvelles, le souci principal de l'architecte doit devenir l'effet que tout cela aura sur le comportement et l'existence des habitants. Toute architecture fera ainsi partie d'une activité plus étendue et plus complète, et finalement, l'architecture, comme les autres arts actuels, va disparaître au profit de cette activité unitaire.

Le nouvel urbanisme trouvera ses premiers animateurs dans le domaine poétique et celui du théâtre, parmi

les artistes plasticiens et les architectes, dans les rangs des urbanistes et sociologues avancés. Cependant, tous ceux-là, même en collaborant parfaitement en équipes, ne seront pas capables de réaliser entièrement notre vision. Il faudra finalement le concours de tous, de tous ceux qui vivront, qui feront cette vie que nous considérons comme la matière même de la création future.



Si nous nous proposons des perspectives aussi ambitieuses que celles que nous venons de présenter, cela ne veut pas dire que nous voulons nous limiter à des prédictions et des prophéties. Cette attitude idéaliste est le plus grand danger que nous courons en ce moment. Il nous fait risquer de manquer le passage à la pratique, indispensable pour avancer.

La vie que nous menons actuellement doit organiser déjà toutes les conditions possibles pour le développement et la réalisation de nos idées. Or, l'urbanisme unitaire n'est pas une œuvre culturelle, mais une activité permanente, et cette activité est commencée au moment même où la notion d'un urbanisme unitaire est née. Aussi, nous constatons que l'urbanisme unitaire est depuis des années en train de se réaliser. Toutes les réflexions que nous avons faites à son propos, les expériences de dérive, les études et les cartes psychogéographiques, les maquettes d'ambiances, contribuent dès le début à sa mise en route. Nous allons accélérer sa marche par des mesures appropriées.

A cette fin, nous nous sommes mis d'accord sur la fondation, à Amsterdam, d'un bureau de recherches pour un urbanisme unitaire, qui aura pour tâche la réalisation du travail d'équipe et l'étude de solutions pratiques. Ce travail doit se distinguer sévèrement du travail d'équipe comme il existe déjà parmi les architectes individuels d'aujourd'hui, la création collective n'étant pas pour nous une unité, mais une quantité infinie d'éléments variables. Le bureau de recherches pour un urbanisme unitaire devra venir comme première étape à des projets élaborés, pris dans la réalité, qui, tout en illustrant nos idées, devront en même temps constituer des micro-éléments de ce qui va être l'urbanisme unitaire.

L'activité du Bureau pourra réussir dans la mesure où l'on saura attirer des collaborateurs qualifiés, qui comprennent l'esprit de nos recherches, et dans la mesure où l'on saura réaliser des projets qui seront le critère de l'efficacité de notre démarche.

CONSTANT.

CORRECTIONS POUR L'ADOPTION DES ONZE POINTS D'AMSTERDAM

La Déclaration d'Amsterdam, publiée dans notre précédent numéro, a été adoptée par la Conférence de Münich avec les modifications suivantes :

Dans le premier point, lire : « *Les situationnistes doivent s'opposer en toute occasion aux systèmes idéologiques et pratiques rétrogrades, dans la culture et partout où est posée la question du sens de la vie.* » (Au lieu de : « s'opposer en toute occasion aux idéologies et aux forces rétrogrades, etc. »)

Dans le troisième point, remplacer : « L'I.S. ne peut couvrir aucun essai de rénovation de ces arts » (individuels) par : « *L'I.S. ne peut couvrir aucun essai de répétition de ces arts.* » Et ajouter à la suite : « *La création unitaire entraînera l'accomplissement véritable de l'individu créateur.* »

A la fin du neuvième point (« La coordination des moyens artistiques et scientifiques doit mener à leur fusion complète »), ajouter : « *Les recherches artistiques et scientifiques doivent garder une liberté totale.* »

Compléter la dernière phrase du onzième point (« ... la construction des situations comme jeu et comme sérieux d'une société plus libre ») de la sorte : « ... *la construction des situations en même temps comme jeu et comme sérieux d'une société plus libre.* »

PREMIÈRE PROCLAMATION DE LA SECTION HOLLANDAISE DE L'I.S.

Il n'y a plus de sens dans la recherche d'un développement de telle ou telle activité culturelle, si l'on ne part pas d'un ensemble, qui s'étendra jusqu'à la société entière. Cette pensée, qui est à la base de toutes les théories de l'avant-garde d'après-guerre, est la caractéristique qui la distingue de l'avant-garde de la période précédente. Les recherches purement formelles se sont arrêtées et des développements nouveaux dans le style d'un art quelconque ne se sont plus produits depuis la guerre.

Au contraire, l'intérêt des arts individuels a diminué considérablement, l'œuvre d'art s'est dégradée en produit commercial banal, et toute activité vraiment créatrice se concentre vers la synthèse et la liaison des forces...

L'écroulement de la culture dominante est devenu un fait que l'on peut partout constater. Il n'y a plus une pensée, un geste, un produit de la culture existante qui témoigne d'une compréhension de notre époque. La culture est réduite à zéro ! Les principes du mouvement Cobra n'ont abouti à rien non plus, et l'héritage que Cobra nous laissait, à sa mort sans gloire, ne consistait qu'en des variantes formelles des techniques individuelles en décomposition : le néo-expressionnisme en peinture et en poésie.

Mais les souvenirs de la misère de la guerre, d'où cet expressionnisme tirait son inspiration, allaient s'affaiblir. Une nouvelle génération avança. En France, l'Internationale lettriste prenait l'initiative. En 1955, *Potlatch* écrivait dans son n° 22 : « On a dû comprendre que notre affaire n'était pas une école littéraire, un renouveau de l'expression, un modernisme. Il s'agit d'une manière de vivre qui passera par bien des explorations et des formulations provisoires ; qui tend elle-même à ne s'exercer que dans le provisoire. La nature de cette entreprise nous prescrit de travailler en groupe, et de nous manifester quelque peu : nous attendons beaucoup des gens, et des événements, qui viendront. Nous avons aussi cette autre grande force de n'attendre plus rien d'une foule d'activités connues, d'individus et d'institutions. Nous devons expérimenter des formes d'architecture aussi bien que des règles de conduite. »

Les gens dont les lettristes attendaient quelque chose commencèrent à venir à partir de 1956. Le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, fondé par Jorn et Gallizio contre le Bauhaus fonctionnaliste d'Ulm, organisa un congrès à Alba. L'intervention de Constant y désignait notre voie : « Pour la première fois dans l'histoire, l'architecture pourra devenir un véritable art de construction... C'est dans la poésie que sera logée la vie. » Et le délégué des lettristes formulait la conclusion de ce congrès : « Les crises parallèles qui affectent actuellement tous les modes de la création artistique sont déterminées par un processus d'ensemble, et on ne peut parvenir à la résolution de ces crises que dans une perspective générale. Le mouvement de négation et de destruction qui s'est manifesté, avec une vitesse croissante, contre toutes les conditions anciennes de l'activité artistique, est irréversible : il est la conséquence de l'apparition de possibilités supérieures d'action sur le monde. »

Un an après, l'Internationale situationniste était fondée à la Conférence de Cosio d'Arroscia.

Les nouveaux pouvoirs se dirigent vers un complexe des activités humaines, qui se trouve au-delà de

l'utilité : les loisirs, les jeux supérieurs. Contrairement à ce que pensent les fonctionnalistes, la culture se situe là où finit l'utile. L'absence de culture ne se sent-elle pas péniblement aujourd'hui dans la misère des télévisions et des scooters ? Une révolution dans la vie précède une révolution dans l'art. L'urbanisme unitaire n'est réalisable qu'avec les moyens situationnistes.

Pour la réalisation d'un urbanisme unitaire, on voit finalement la nécessité de méthodes et de techniques entièrement nouvelles, qui remplaceraient les techniques artistiques existantes.



L'emploi maladroit des ressources de la société industrielle.
A la base de Davis-Monthan, en Californie, l'armement qui n'a jamais servi, déjà démodé du fait de la production des fusées, est mis à la casse.

La culture est déjà si démodée, tellement arriérée si elle est comparée à la réalité de la vie, qu'elle n'est même pas capable de se servir des inventions techniques que l'homme a à sa disposition. Avant qu'on puisse avancer, tout l'arsenal des conventions culturelles doit être renouvelé. On n'arrivera à cela que par un travail d'équipe.

Mais surtout c'est la construction de nouvelles situations qui est nécessaire, cadre de nouvelles activités. La construction des situations est la condition préalable à la création de nouvelles formes ; et ici les créateurs d'aujourd'hui trouvent leur tâche.

La conception primitive de l'urbanisme actuel comme une organisation de bâtiments et d'espaces selon des principes esthétiques et utilitaires, devra être dépassée par une conception de l'habitat comme décor pour la vie entière, comme création collective au niveau d'un art véritable, art complexe aux moyens très variés.

L'artiste d'aujourd'hui affronte un vide culturel absolu : absence d'esthétique, de morale, de style de vie. Tout est à inventer.

Dans cette position difficile, il dispose d'une grande force : son acceptation du transitoire, sa conception de la vie fondée sur la fuite du temps. Notre besoin essentiel de créer ne pourra être satisfait qu'à travers cette nouvelle attitude. En renonçant à la forme fixée, nous gagnons toutes les formes, que nous inventons et rejetons ensuite. C'est l'abondance qui fera une culture. Cette nouvelle attitude implique

aussi que nous renonçons à l'œuvre d'art. C'est l'invention ininterrompue qui nous intéresse : l'invention comme mode de vie.

Les arts individuels étaient liés à une attitude idéaliste, à la recherche de l'éternel.

L'urbanisme seul pourra devenir cet art unitaire qui répondra aux exigences d'une créativité dynamique, la créativité de la vie.

L'urbanisme unitaire sera l'activité, toujours variable, toujours vivante, toujours actuelle, toujours créative, de l'homme de demain.

Tout ce que nous faisons aujourd'hui doit être considéré en relation avec cette perspective, et préparer ce chemin.

A. ALBERTS, ARMANDO,
CONSTANT, HAR OUDEJANS.

DISCOURS SUR LA PEINTURE INDUSTRIELLE ET SUR UN ART UNITAIRE APPLICABLE

« *Sur la petite esplanade qui sépare les deux bâtiments du musée d'Art Moderne, en contrebas de l'avenue du Président-Wilson, une étrange machine à peindre a été mise en route jeudi dernier, jour du prévernissage de la Biennale de Paris. Montée sur un trépied à roulettes, elle évoque, vue de loin, la silhouette de certains mobiles de Calder. Vue de près, elle est constituée d'une série de poulies entremêlées qu'anime un petit moteur à deux temps. Un long rouleau de papier se dévide, que des tuyaux encreurs aux mouvements convulsifs couvrent de taches automatiques. Un couteau débite en tranches le produit fini, le tout dans un mouvement circulaire chaotique et pétaradant.* »

Jean-François Chabrun (*L'Express*, 8-10-59).

Les micro-molécules des colloïdes ont déjà paru dans le camp de l'art, et lors même qu'elles n'ont pas trouvé leur poète, des artistes par milliers s'inquiètent de les soumettre.

La grande ère des résines est commencée et, avec elle, ouvert l'usage de la matière en mouvement. La micro-molécule colloïdienne marquera profondément le concept de relativité ; et les constantes de la matière subiront leur définitive chute ; et s'effriteront dans les mains des puissants toutes les idéologies de l'éternité et de l'immortalité ; et les soucis d'éterniser une matière se réduiront toujours plus à leur néant, laissant la joie inépuisable du perpétuel nouveau aux artistes du chaos.

Le nouveau conçu dans les ha-

sards d'une création infinie, issue des énergies libérées de l'homme, contribuera à la déroute de cette valeur-or, image de l'énergie congelée de l'infâme système bancaire, désormais en décomposition. La société brevetée, comprise et fondée par les idées simples et les gestes parcellaires d'artistes et de savants réduits en captivité comme les vermines de la fourmillière, elle est près de finir. L'homme va vers l'expression d'un sens collectif, et vers l'instrument adapté à sa transmission : un système de « potlatch », de cadeaux qui ne peuvent être payés, sinon par d'autres expériences poétisantes. Il faut s'aviser de ce que la machine est l'instrument apte à créer un art industriel inflationniste, et fondé d'abord sur l'anti-brevet. La nouvelle culture industrielle sera produite dans le peuple, ou ne sera pas. L'époque des mandarins est close. De nouvelles expressions dignes des nouveaux instruments briseront les plumes inutiles, et effaceront toute l'encre amère qui a mortifié le monde, jusqu'à son dernier vestige.

Seules, la création et la destruction continues et implacables, indissolublement constitueront la passionnante et inutile recherche d'objets d'un emploi momentané ; minant les bases de l'économie ; détruisant les valeurs ou empêchant leur formation. Le perpétuel nouveau abolira l'ennui et l'angoisse créés par l'infernale machine, qui est reine du tout-pareil. Les nouvelles possibilités créeront le monde nouveau du tout-divers. La quantité et la qualité seront confondues dans leur mouvement : civilisation du luxe standardisé, qui annulera les traditions. On ne dira plus « on sait ce que l'on perd, on ne sait pas ce que l'on trouve », mais plutôt : « les proverbes des vieux font mourir de faim les jeunes ». Une nouvelle force affamée de domination mènera les hommes vers une épopée inimaginable. Jusqu'à l'habitude d'établir le temps, qui sera ruinée ! Dans ce qui est maintenant devant nous, le temps sera d'abord une valeur émouvante, une nouvelle monnaie de choc. On le mesurera aux changements soudains des moments de la vie créée, et aux très rares moments d'ennui. En substance, il va se former des hommes sans mémoire, hommes de l'état de continuelle violence, toujours en partance d'un point zéro.

Ce sera l'ignorance-critique.

La production artistique que les machines, docilement captives de nos désirs, mettront au jour sera telle que nous n'aurons même pas le temps de la fixer dans notre mémoire : les machines s'en souviendront pour nous. D'autres machines interviendront pour détruire, en produisant des situations sans valeur. Il n'y aura plus parmi les gens des championnats des œuvres d'art, mais de simples changements d'air, d'états artistiques.

Le monde sera la scène et le parterre d'une représentation continue. La planète se transformera en un Luna-Park sans frontières, produisant des émotions et des passions neuves...

Ainsi, nous devrons peindre les routes de l'avenir avec la matière inconnaissable, jalonner le grand chemin des cieux avec des moyens de signalisation équivalents au grandiose de nos entreprises. Là où, aujourd'hui, des signaux sont faits par des fusées au sodium, demain nous mettrons d'autres arcs-en-ciel, fata morgana, aurores boréales que nous aurons construits nous-mêmes.

A cause de toutes ces choses, vous, seigneurs encore puissants de la Terre, tôt ou tard, vous nous donnerez les machines pour jouer, et nous les disposerons pour l'occupation de ce temps libre que vous vous régalez par avance, avec une insane gloutonnerie, d'employer à la banalité perfectionnée, et au décervelage progressif.

Nous emploierons ces machines à peindre nos routes ; à fabriquer les

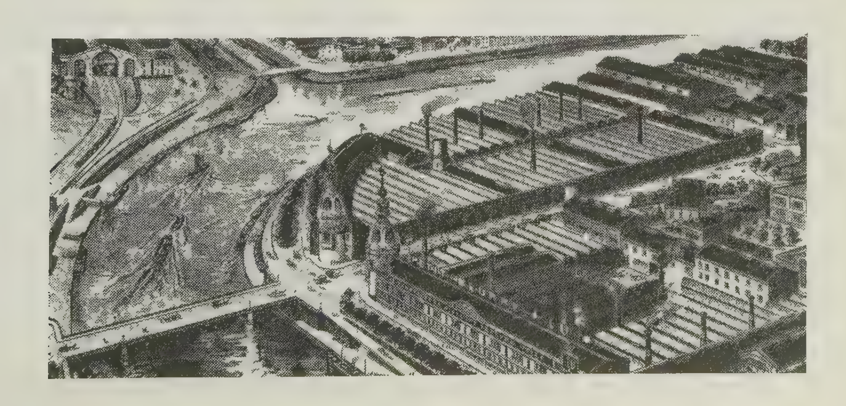
plus éclatants, les plus uniques tissus, dont se vêtiront des foules joyeuses, pour le sens artistique d'un seul instant. Des kilomètres de papier imprimé, gravé, coloré, chanteront des hymnes aux plus étranges et enthousiasmantes démences. Des maisons de cuir peint, repoussé, laqué ; de métal ou de bois ; de résines, de ciments vibrants constitueront par terre un inégal et incessant moment de choc. Notre bon plaisir fixera les images avec les appareils cinématographiques et de télévision, que le génie collectif du peuple a créés, et que vous avez malencontreusement adoptés pour nous enfermer dans le règne absolu de l'ennui.

Avec l'automation, il n'y aura plus de travail, dans le sens courant du terme, et il n'y aura plus de repos, mais un temps libre pour de libres énergies anti-économiques. Nous voulons fonder le premier établissement de la poésie industrielle et nous créerons à côté les établissements de la destruction immédiate pour détruire à l'instant les produits émotionnels à peine créés, afin que notre esprit soit toujours garanti des copies, afin de pouvoir se retrouver aussitôt dans l'état de grâce du point zéro.

En ce moment, l'homme fait partie des machines qu'il a créées. Il est nié et dominé par elles. Il faut renverser ce non-sens, ou bien il n'y aura plus de création. Il faut dominer la machine en la vouant au geste unique, inutile, anti-économique. Ceci aidera la formation de la nouvelle société, post-économique mais sur-poétique.

Seigneurs puissants et symétriques, la dissymétrie, à présent à la base de la biologie moderne, va inondant les domaines artistiques et scientifiques, ruinant votre monde symétrique, calculé d'après les axiomes d'un lointain passé, et qui a rejoint l'immobilité absolue de l'ennui cristallisé dans votre division. Les plus récentes créations artistiques ont déjà détruit votre espace, et voici que les longues toiles kilométriques peuvent se traduire en temps : vingt minutes de peinture, ou une heure, à mesurer au chronomètre, comme les films, comme un cinérama sans bords.

Le temps, la chaîne magique avec laquelle les hommes des anciennes cultures agricoles réglaient leurs expériences poétiques et vitales, s'est arrêté et vous a contraints à changer votre vitesse. Les instruments fondamentaux de votre pouvoir, l'espace et le temps, seront des hochets inutiles dans vos mains d'enfants malvenus et paralysés. Vos constructions idéalistes du surhomme et du génie sont inutiles ; et inutiles vos décors, vos immenses constructions urbaines...



Seigneurs encore puissants de l'Est et de l'Ouest, vous avez construit les cités souterraines pour vous défendre des radiations que vous avez déchaînées, pour cacher vos trésors sanglants. Et des artistes innocents transformeront vos égoûts en sanctuaires et cathédrales atomiques, traçant les signes de la culture industrielle, nouveaux zodiaques, nouveaux calendriers transitoires. Les énergies neuves des masses sortant de leur long sommeil transformeront vos lugubres termitières de ciment armé en luxueux monuments transformables, et toujours changeants. Les artistes seront les « teddy-boys » de la vieille culture. Ce que vous n'avez pas détruit, nous le détruirons pour tout oublier...

Les décors nouveaux, qui vont du tissu à l'habitat, des moyens de transport aux manières de boire, aux aliments, à l'éclairage, aux villes expérimentales ; ces décors seront uniques, artistiques, impossibles à répéter. Ils ne seront plus dits immeubles, mais meubles et simplement d'usage, puisqu'ils seront des instruments momentanés du plaisir et du jeu. En un mot, nous redeviendrons pauvres, très pauvres et aussi très riches, dans l'esprit d'un comportement neuf.

Tous nos biens seront collectifs, et en autodestruction rapide. La qualité poétique n'agira plus sur les sens que nous connaissons, mais sur ceux que nous ignorons encore. Il n'y aura plus alors d'architecture, plus de peinture, plus de paroles ni d'images. Voilà dans l'avenir nos œuvres sans surface et sans volume. Nous sommes près de la quatrième dimension de la poésie pure ; près d'une magie qui n'a pas de maître, mais qui ne pourra qu'être réalisée par tous. Nous sommes au bord d'un état sauvage au sens moderne, avec les instruments modernes ; où la terre promise et le paradis ne pourront être rien d'autre que notre entourage qui se respire, se mange, se touche et se pénètre. Il se créera, dans ces impalpables décors, un passionnel nouveau ; un homme libre auquel ne manquera que le temps pour satisfaire tous ses désirs, et en inventer d'autres sans cesse. Toutes les idéologies et les religions ont toujours exploité les forces du désir, mais avec une satisfaction illusoire dans un au-delà. Le résultat, aujourd'hui encore, est que la science et l'art butent sur le mur infranchissable du pourquoi. Nous voulons effacer à tout jamais les pourquoi. Les nouveaux prophètes viennent jeter bas ce mur. Suivant ces guides, l'homme atteindra demain l'inaltérable nectar dont il se nourrira, comme les abeilles d'un miel fantastique, sans se préoccuper de rien ; et pas même de sa mort qui ne sera plus qu'un acte d'amour pour les cavernes ténébreuses qui s'ouvriront dans l'infini labyrinthe de l'univers, petite part d'une totalité. Tout le nouveau comportement sera un jeu, et chacun vivra toute sa vie par jeu, ne s'intéressant qu'aux émotions obtenues en jouant avec ses désirs, finalement réalisables. Les premiers instruments rudimentaires de cette révolution sont, à notre avis, ces moyens artistiques-industriels dévalorisants, justement parce qu'ils sont d'abord des instruments d'un plaisir. Voilà pourquoi, en proposant nos minimes résultats, tels la peinture industrielle, nous nous sentons orgueilleusement sûrs, à en juger par l'accueil qui leur est fait, d'être sur la bonne voie. La peinture industrielle a été la première tentative menée à bien d'un jeu avec les machines, et le résultat immédiat fut la dévalorisation de l'œuvre d'art. Les milliers de peintres qui aujourd'hui perdent leur temps à répéter les mêmes détails, connaîtront désormais les possibilités qu'offrent les machines. Il n'y aura plus ce billet de banque géant appelé tableau, fait pour un concours du bénéfice maximum, mais des milliers de kilomètres de peinture offerts dans les rues et sur les marchés, au prix coûtant, qui plairont à des millions d'hommes,

en les poussant à d'autres expériences d'arrangement de leur milieu. Ce sera le triomphe des grands nombres, base de la qualité, triomphe qui établira des valeurs inconnues, monde où la vitesse du changement déterminera une identité nouvelle : la valeur se confondra avec le seul changement. Toutes les spéculations du présent prendront fin.



Au Danemark, des situationnistes chez Christian Christensen. Révolutionnaire irréductible, Christensen a été le théoricien et l'organisateur du mouvement ouvrier danois au début du siècle.

Ce jeu de la peinture industrielle a commencé en 1958, à Turin, Milan et Venise. Il a continué en 1959, à Münich où, dans le même temps, la troisième Conférence de l'Internationale situationniste s'accordait sur les onze points de la Déclaration d'Amsterdam, programme encore occulte mais sûr pour la construction d'un urbanisme unitaire. La peinture industrielle a été ensuite exposée à Paris (en mai, à la Galerie Drouin) comme essai de contribution à l'atmosphère émotionnelle d'un moment. Notre travail a servi à réunir beaucoup d'artistes sur ce point que l'unité de la culture est la seule idée capable de dominer la machine ; de fonder enfin une culture industrielle au niveau des pouvoirs d'une ère qui commence à peine : la grande ère atomique.

Nous sommes pauvres, mais qu'importe ? Notre pauvreté fait partie de notre force. C'est bien vainement que l'on peut encore nous isoler dans notre découverte ; nous exclure des rassemblements où nous ne voulons pas aller ; nous insulter, ou nous couvrir de silence. Ce qui peut comprendre notre poésie, c'est le peuple écœuré de vos idoles fatiguées, fantomatiques puissances de tous les automatismes de la pensée et de la technique ; écœuré de ce conservatisme hargneux de la race la plus châtrée du monde : les intellectuels.

Commençons ainsi les longs jours de la création atomique. Il appartient maintenant à nous seuls, artistes et scientifiques d'une même poésie, de créer d'une autre manière la terre, les océans, les animaux ; le soleil et les autres étoiles ; l'air, les eaux et les choses. Et il nous appartiendra de souffler sur l'argile pour donner naissance au nouvel homme, uniquement fait pour le repos du septième jour.

Giuseppe PINOT-GALLIZIO.

Le discours de Pinot-Gallizio a été publié en Italie, en novembre, sous le titre : Per un arte unitaria applicabile.

POSITIONS SITUATIONNISTES SUR LA CIRCULATION

1

Le défaut de tous les urbanistes est de considérer l'automobile individuelle (et ses sous-produits, du type scooter) essentiellement comme un moyen de transport. C'est essentiellement la principale matérialisation d'une conception du bonheur que le capitalisme développé tend à répandre dans l'ensemble de la société. L'automobile comme souverain bien d'une vie aliénée, et inséparablement comme produit essentiel du marché capitaliste, est au centre de la même propagande globale : on dit couramment, cette année, que la prospérité économique américaine va bientôt dépendre de la réussite du slogan : « Deux voitures par famille ».

2

Le temps de transport, comme l'a bien vu Le Corbusier, est un sur-travail qui réduit d'autant la journée de vie dite libre.

3

Il nous faut passer de la circulation comme supplément du travail, à la circulation comme plaisir.

4

Vouloir refaire l'architecture en fonction de l'existence actuelle, massive et parasitaire, des voitures individuelles, c'est déplacer les problèmes avec un grave irréalisme. Il faut refaire l'architecture en fonction de tout le mouvement de la société, en critiquant toutes les valeurs passagères, liées à des formes de rapports sociaux condamnées (au premier rang desquelles : la famille).

5

Même si l'on peut admettre provisoirement, dans une période transitoire, la division absolue entre des zones de travail et des zones d'habitation, il faut au moins prévoir une troisième sphère : celle de la vie même (la sphère de la liberté, des loisirs — la vérité de la vie). On sait que l'urbanisme unitaire est sans frontières ; prétend constituer une unité totale du milieu humain où les séparations, du type travail-loisirs collectifs-vie privée, seront finalement dissoutes. Mais auparavant, l'action minimum de l'urbanisme unitaire est le terrain de jeu étendu à toutes les constructions souhaitables. Ce terrain sera au niveau de complexité d'une ville ancienne.

6

Il ne s'agit pas de combattre l'automobile comme un mal. C'est sa concentration extrême dans les villes qui aboutit à la négation de son rôle. L'urbanisme ne doit certes pas ignorer l'automobile, mais encore moins l'accepter comme thème central. Il doit parier sur son dépérissement. En tout cas, on peut prévoir son interdiction à l'intérieur de certains ensembles nouveaux, comme de quelques villes anciennes.

7

Ceux qui croient l'automobile éternelle ne pensent pas, même d'un point de vue étroitement technique, aux autres formes de transport futures. Par exemple, certains des modèles d'hélicoptères individuels qui sont actuellement expérimentés par l'armée des Etats-Unis seront probablement répandus dans le public avant vingt ans.

8

La rupture de la dialectique du milieu humain en faveur des automobiles (on projette l'ouverture d'autostrades dans Paris, entraînant la destruction de milliers de logements, alors que, par ailleurs, la crise du logement s'aggrave sans cesse) masque son irrationalité sous des explications pseudo-pratiques. Mais sa véritable nécessité pratique correspond à un état social précis. Ceux qui croient permanentes les données du problème veulent croire en fait à la permanence de la société actuelle.

9

Les urbanistes révolutionnaires ne se préoccuperont pas seulement de la circulation des choses, et des hommes figés dans un monde de choses. Ils essaieront de briser ces chaînes topologiques, en expérimentant des terrains pour la circulation des hommes à travers la vie authentique.

DEBORD.

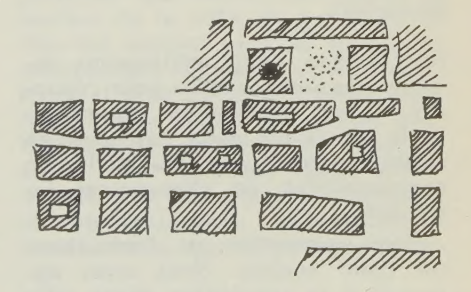
UNE AUTRE VILLE POUR UNE AUTRE VIE

La crise de l'urbanisme s'aggrave. La construction des quartiers, anciens et nouveaux, est en désaccord évident avec les modes de comportement établis, et d'autant plus avec les nouveaux modes de vie que nous recherchons. Une ambiance morne et stérile de notre entourage en résulte.

Dans les vieux quartiers, les rues ont dégénéré en autostrades, les loisirs sont commercialisée et dénaturés par le tourisme. Les rapports sociaux y deviennent impossibles. Les quartiers nouvellement construits n'ont que deux thèmes qui dominent tout : la circulation en voiture, et le confort chez soi. Ils sont la pauvre expression du bonheur bourgeois, et toute préoccupation ludique en est absente.

Se trouvant devant la nécessité de construire rapidement des villes entières, on est en train de bâtir des cimetières en béton armé où de grandes masses de la population sont condamnées à s'ennuyer à mort. Or, à quoi servent les inventions techniques les plus étonnantes, que le monde voit à sa disposition en ce moment, si les conditions manquent pour en tirer profit, si elles n'ajoutent pas aux loisirs, si l'imagination fait défaut ?

Nous réclamons l'aventure. Ne la trouvant plus sur terre, certains s'en vont la chercher sur la lune. Nous misons d'abord et toujours sur un changement sur terre. Nous nous proposons d'y créer des situations, et des situations nouvelles. Nous comptons rompre les lois qui empêchent le développement d'activités efficaces dans la vie et dans la culture. Nous nous trouvons à l'aube d'une ère nouvelle, et nous essayons d'esquisser déjà l'image d'une vi plus heureuse et d'un urbanisme

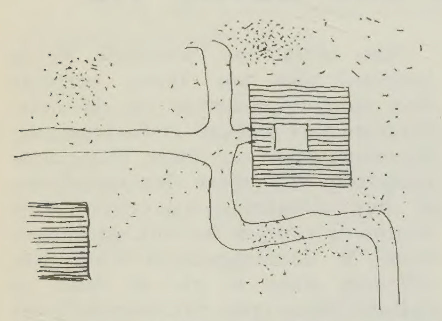


Quar tierd'une ville traditionnelle. Espace quasi social : la rue. Les rues, logiquement formées pour la circulation, sont utilisées **en marge** comme lieu de rencontre.

unitaire ; l'urbanisme fait pour plaire.

Notre domaine est donc le réseau urbain, expression naturelle d'une créativité collective, capable de comprendre les forces créatrices qui se libèrent avec le déclin d'une culture basée sur l'individualisme. Nous sommes d'avis que les arts traditionnels ne pourront pas jouer de rôle dans la création de l'ambiance nouvelle dans laquelle nous voulons vivre.

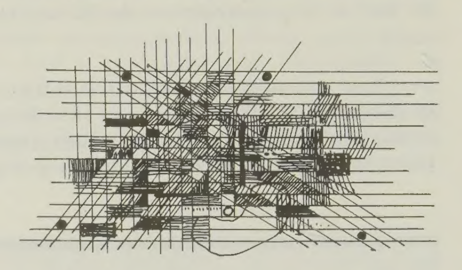
Nous sommes en train d'inventer des techniques nouvelles ; nous examinons les possibilités qu'offrent les villes existantes ; nous faisons des maquettes et des plans pour des villes futures. Nous sommes conscients du besoin de nous servir de toutes les inventions techniques, et nous savons que les constructions



Ville verte. Unités d'habitation isolées. Espace social minimum : les rencontres ne se font que par hasard et individuellement, dans les couloirs ou dans le parc. La circulation domine tout.

futures que nous envisageons devront être assez souples pour répondre à une conception dynamique de la vie, créant notre entourage en relation directe avec des modes de comportement en changement incessant.

Notre conception de l'urbanisme est donc sociale. Nous nous opposons à la conception d'une ville verte, où des gratte-ciel espacés et isolés doivent nécessairement réduire les rapports directs et l'action commune des hommes. Pour que la relation étroite entre l'entourage et le comportement se produisent, l'agglomération est indispensable. Ceux qui pensent que la rapidité de nos déplacements et la possibilité de télé-communications vont dissoudre la vie commune des agglomérations, connaissent mal les vrais besoins de l'homme. Contre l'idée d'une ville verte, que la plupart des architectes



Principe d'une ville couverte. « Plan » spatial. Habitation collective suspendue ; étendue sur toute la ville et séparée de la circulation, qui passe en-dessous et au-dessus.

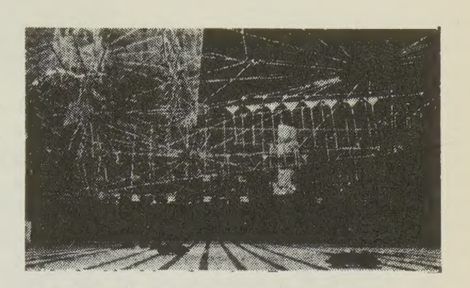
modernes ont adoptée, nous dressons l'image de la ville couverte, où le plan des routes et des bâtiments séparés, a fait place à une construction spatiale continue, dégagée du sol, qui comprendra aussi bien des groupes de logements, que des espaces publics (permettant des modifications de destination selon les besoins du moment). Comme toute circulation, au sens fonctionnel, passera en dessous, ou sur les terrasses au-dessus, la rue est supprimée. Le grand nombre de différents espaces traversables dont la ville est composée, forment un espace social compliqué et vaste. Loin d'un retour à la nature, de l'idée de vivre dans un parc, comme jadis les aristocrates solitaires, nous voyons dans de telles constructions immenses la possibilité de vaincre la nature et de soumettre à notre volonté le climat, l'éclairage, les bruits, dans ces différents espaces.

Est-ce que nous entendons par cela un nouveau fonctionnalisme, qui va mettre encore plus en évidence la vie utilitaire idéalisée ? Il ne faut pas oublier que, les fonctions une fois établies, le jeu leur succède. Depuis bien longtemps, l'architecture est devenue un jeu de

l'espace et de l'ambiance. La ville verte manque d'ambiances. Nous voulons, au contraire, nous en servir plus consciemment ; et qu'elles correspondent à tous nos besoins.

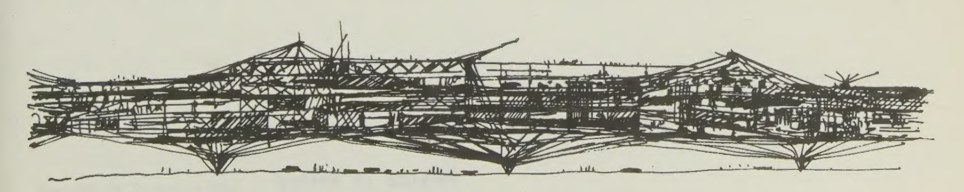
Les villes futures que nous envisageons offriront une variabilité inédite de sensations dans ce domaine, et des jeux imprévus deviendront possibles par l'usage inventif des conditions matérielles, comme le conditionnement de l'air, la sonorisation et l'illumination. Déjà, des urbanistes étudient les possibilités d'harmoniser la cacophonie qui règne dans les villes actuelles. On ne tardera pas à trouver là un nouveau domaine de création, tout comme dans bien d'autres problèmes qui vont se présenter. Les voyages dans l'espace, qui s'annoncent, pourraient influencer ce développement, parce que les bases que l'on établira sur d'autres planètes poseront immédiatement le problème de cités abritées, qui seront, peut-être, le type de notre étude de l'urbanisme futur.

Avant tout, cependant, la diminution du travail nécessaire pour la production, par une automation étendue, créera un besoin de loisirs, une diversité de comportements et un changement de nature de ceux-ci, qui mèneront forcément à une nouvelle conception de l'habitat collectif ayant le maximum d'espace social, contrairement à la conception d'une ville verte où l'espace social est réduit au minimum. La ville future doit être conçue comme une construction continue sur piliers, ou bien comme un système étendu de constructions différentes, dans lesquelles sont suspendus des locaux pour logement, agrément, etc., et des locaux



Les hauteurs de la ville.

destinés à la production et à la distribution, laissant le sol libre pour la circulation et les réunions publiques. L'application de matériaux ultra-légers et isolants, comme on en expérimente actuellement, permettra une construction légère et des supports très espacés. De telle manière que l'on pourra constituer une ville de plusieurs couches : sous-sol, rez-de-chaussée, étages, terrasses, d'une étendue qui peut varier de celle d'un quartier actuel à celle d'une métropole. Il est à noter que dans une telle ville la surface bâtie sera de 100 % et la surface libre de 200 % (parterre et terrasses), tandis que dans les villes traditionnelles les nombres sont de quelque 80 % et 20 % ; et que dans la ville verte cette relation peut au maximum être renversée. Les terrasses forment un terrain en plein air qui s'étend sur toute la surface de la ville, et qui peuvent être des terrains pour les sports, les atterrissages d'avions et d'hélicoptères, et pour l'entretien d'une végétation. Elles seront accessibles partout par des escaliers et des ascenseurs. Les différents étages seront divisés en des espaces voisinants et communiquants, artificiellement conditionnés, qui offriront la possi-



Coupe transversale de la ville couverte

bilité de créer une variation infinie d'ambiances, facilitant la dérive des habitants, et leurs fréquentes rencontres fortuites. Les ambiances seront régulièrement et consciemment changées, à l'aide de tous les moyens techniques, par des équipes de créateurs spécialisés, qui seront donc situationnistes de profession.

Une étude approfondie des moyens de création d'ambiances et de l'influence psychologique de celles-ci, est une des tâches que nous entreprenons actuellement. Des études concernant la réalisation technique des structures portantes et de leur esthétique, est la tâche spécifique des artistes-plasticiens et des ingénieurs. L'apport de ces derniers surtout, est d'une nécessité urgente pour faire des progrès dans le travail préparatoire que nous entreprenons.

Si le projet que nous venons de tracer en quelques grandes lignes risque d'être considéré comme un rêve fantaisiste, nous insistons sur le fait qu'il est réalisable du point de vue technique, qu'il est souhaitable du point de vue humain, qu'il sera indispensable du point de vue social. L'insatisfaction grandissante qui domine l'humanité entière arrivera à un point où nous serons tous poussés à exécuter les projets dont nous possédons les moyens ; et qui pourront contribuer à la réalisation d'une vie plus riche et plus accomplie.

CONSTANT.

PRINTED IN FRANCE
Imp. Ch. BERNARD, 27, rue des Cloys - Paris (18e).